ISSN 0208—2551

4'94

МАСТАЦТВА



Галоўны мастак Рускага тэатра Беларусі Яўген Волкаў.
Фота У. Шахлевіча.



МАСТАЦТВА

4'94

Да ўвагі чытачоў! Вы можаце набыць патрэбныя вам нумары «Мастацтва» непасрэдна ў рэдакцыі штодня, апрача выхадных, ад 14-ай да 17-ай гадзіны. Прапануем таксама асобныя нумары за мінулыя гады.



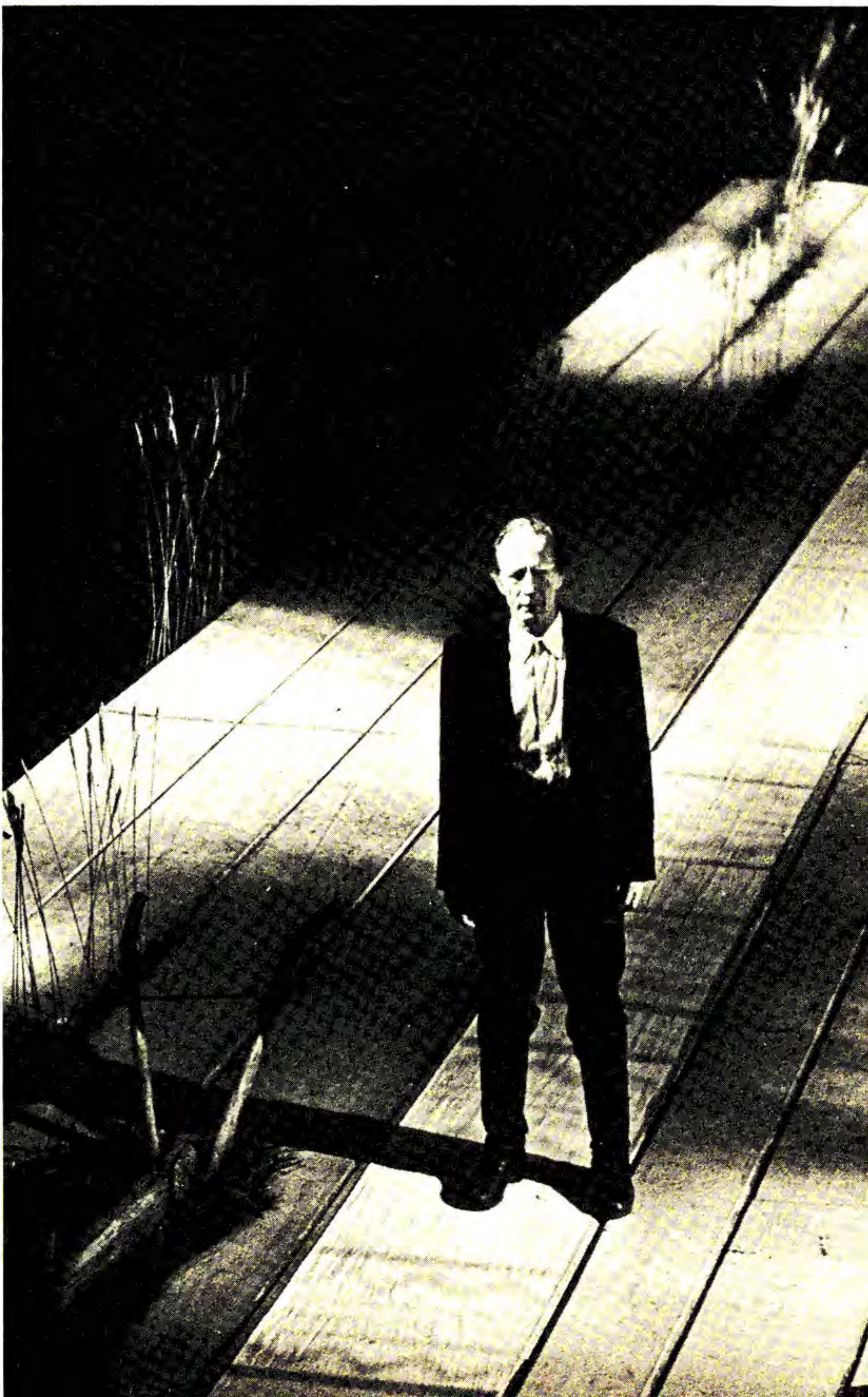
НЯЗВЫКЛАЕ Ў ЗВЫЧАЙНЫМ

ЖЫЦЦЁВЫ ШЛЯХ АРТЫСТА

Барыс Бур'ян

Акцёр... Я з таго пакалення, якое ўжо ў гэтым слове — «акцёр» — чуе нешта яркае. Выдатнае. Тую фігуру, якая вылучаецца і адрозьніваецца ад натоўпу. Гэта велічная пастаць і голас з пералівамі абертонаў. А той фарсіста крочыць, выкідваючы наперад вышукаваны кіёк, ну, і, вядома ж, белыя манжэты і гальштук-бабачка... Без падобных атрыбутаў, бывае, сустрэнеш служыцеля Мельпамены і не хочацца верыць, што ён — сапраўдны артыст. Разумею, такое ўяўленьне вельмі далёкае ад сучаснасьці, але бяруся даводзіць, што і ў цяперашніх джынсавых гарнітурах акцёр чым-небудзь ды вылучаецца. Наканавана яму родам ягоных заняткаў быць «не такім», як мы ўсе.

Павел Кармунін якраз падкрэслена «такі». Можна спрачацца на вялікую стаўку наконт таго, што ніхто адразу не прызнае ў ім акцёра, калі ён прысядзе на лаўку ў вагоне прыгараднай электрычкі або стаіць у чарзе ў магазіне. Звычайны — ва ўсім. Хіба што гэтыя хітравата-ўсьмешлівыя і трохі насьцярожаны позірк нагадае каму-небудзь кагосьці — недзе бачанага, знаёмага. І ў памяці мільгне кадр з даўняга фільма «Красная плошча» або з «Солі зямлі»... А яшчэ пазнае П. Кармуніна заўсёдашні наведвальнік Купалаўскага тэатра.



«Плач перапёлкі» І. Чыгрынава. П. Кармунін (Зазыба).

Пры ўсім сваім падкрэслена «нетэатральным» выглядзе ён бывае па-сапраўднаму артыстычны на падмостках. Нават ягоная звычайная будзённасьць у вонкавым абліччы тады ўспрымаецца як выразны мастацкі штрых, які падказвае тэатралу ў крэслах партэра, што перад ім пэўны характар, акрэсьлены тып, непаўторная асоба «з натоўпу».

Паглядзім жа на ягоныя паводзіны, учынкі, падумаем над праявамі пачуцьцяў і патаемных імпульсаў гэтага «я». Невыпадкова тэатр выводзіць у сьвятло рампы і такую чалавечую індывідуальнасьць. Адну з многіх.

Не буду паўтараць легенды, што дае аповяд пра тое, як артыст Павел Кармунін зьявіўся ў Мінску. Нагадаю толькі, што і сёньня, бывае, нехта з купалаўцаў старэйшага пакаленьня то жартам, то зьедліва-іранічна скажа пра яго: «падарунак Літвінава» або «падаруначак Льва». Справа ў тым, што вядомы рэжысёр Леў Літвінаў, калі даведаўся пра здымкі фільма паводле А. Макаёнка «Лявоніха на арбіце», падказаў яго стваральнікам акцёра на галоўную ролю з артыстычнай трупы Казанскага Вялікага драматычнага тэатра імя В. Качалава. І якраз ён, П. Кармунін, з бездакорнай жыцьцёвай праўдай і мастацкім густам выконваў ролю Лявона ў кінакарціне з не надта шчасьлівым экранным лёсам — «Рагаты бастыён».

І трыццаць гадоў назад гэты артыст рускай сцэны ўступае ў трупу тады Беларускага дзяржаўнага тэатра імя Янкі Купалы. Адной з першых прэм'ер, дзе яму давялося зьявіцца перад заўсёднікамі гэтага тэатра, была п'еса грузінскіх аўтараў Н. Думбадзе і Р. Лордкіпанідзе «Я, бабуля, Іліко і Іларыён» у пастаноўцы рэжысёра расійскага тэатра армяніна Р. Агамірзяна. Упершыню ў жыцьці загаварыць па-беларуску з грузінскім акцэнтам. І паглыбіцца ў няўрымсьлівы тэмперамент каўказскага чалавека з абліччам безнадзейна старога бабыля і вельмі лагоднага сябра горскіх джыгітаў.

Я быў на тым сьпектаклі сярод першых ягоных гледачоў і мушу засьведчыць: то быў сапраўдны посьпех тэатра, які завуць і трыумфальным. Мо прычынай была пэўная экзатычнасьць і тая сьвяточная стракатасьць звычайных чалавечых пачуцьцяў, якімі жылі героі сьпектакля. Але і безумоўным было бліскучае акцёрскае выкананьне роляў. Глядзельная зала тым сакавіцкім вечарам 64-га года стоячы вітала зусім маладога тады А. Мілаванава (юнак Зурыко), бездакорную С. Станюту (Бабуля), высакароднага У. Дзядзюшку (Іларыён) і ўпоравень з імі... дэбютанта П. Кармуніна. Ён арганічна ўліваўся ў ансамбль выканаўцаў і адразу выявіў адну з галоўных рысаў свайго акцёрскага таленту — раскрываць незвычайнае ў будзённым, у звыклым. Было ў ягоным сцэнічным Іліко штосьці ад былога задзіракі, якому ўласьцівы і рыцарскія звычкі. Састарэлы, не надта дужы, гэты Іліко з адным вокам (другое страціў у бойцы за справядлівасьць) захоўваў якраз горскую рыцарскую натуру — без страху і дакору. Мяккі і прыязны, ён як бы дае ўрокі дабрыні сьмеламу юнаку Зурыко.

Сьпектакль высока ацэньвалі і калегі па тэатру. Памятаю, як Ірына Фларыянаўна Ждановіч на абмеркаваньні прэм'еры мастацкім саветам тэатра прамовіла адзін сказ пра Іліко: «У нашага новага артыста Кармуніна мяне асабіста ўзрушыў пакацёрску глыбока акрэсьлены «шлейф вобраза».

Шлейф вобраза... Ці трэба тлумачыць, які гэта істотны кампанент сцэнічнага вобраза наогул! Гэта калі выканаўца ролі знаходзіць зручныя моманты, каб па-за тэкстам сваіх рэплік і маналогаў паведаміць гледачу не толькі пра тое, чым зараз жыве персанаж, а і пра ягонае мінулае, перажытае, назапашанае. У методыку стварэньня тэатральнага партрэта ўваходзяць такія элементы ўнутранай тэхнікі акцёра, як творчая фантазія, уяўленьне, паводле якіх ён у думках «піша» самастойную біяграфію героя. Самае вялікае дасягненьне яго бывае тады, калі ён у зьнешнім выглядзе і звычайных паводзінах, у інтанацыях голасу і ў нямых эпізодах (у паўзах), мімічным і пластычным малюнках дапаўняе псіхалагічную характарыстыку сучаснага стану героя «зьвесткамі» пра былое жыцьцё, пра мінулае, пра тое, што было «ўчора» і ў далёкім юнацтве героя. І якраз такое ўменьне прадэманстраваў П. Кармунін у сакавіку 64-га...

Сам ён прызнаваўся, што галоўным ягоным клопатам на прэм'еры была сцэнічная мова Іліко. Не памыліцца ў вымаўленьні! Не забыць ані слоўца, бо сам «ад сябе» ты не знойдзеш жывое і патрэбнае, у цябе ж яшчэ зусім бедная беларуская лексіка!

Некалі такое было і з іншымі прадстаўнікамі рускай тэатральнай школы, якія пераходзілі на беларускую сцэну і потым рабілі па ёй даволі ўпэўненыя, а здаралася, і значныя крокі на Алімп. Прыгадваецца творчая спадчына такіх акцёраў, як Б. Кудраўцаў і М. Зьвездачотаў, З. Браварская і Г. Маркіна, Ф. Шмакаў і Р. Філіпаў... Не буду называць іхнія акцёрскія работы, бо кожны тэатрал, які адносіць сябе да сталых бывальцаў у купалаўцаў і коласаўцаў, мае сваё ўяўленьне пра дасягненьні памянёных заслужаных і народных артыстаў Беларусі. Я ж і дасюль бачу і чую непадкупна-велічнага Фердынанда фон Вальтэра («Каварства і каханьне» Ф. Шылера), якім ён паўставаў перад намі ў Б. Кудраўцава. Не магу забыць Ягора Булычова, які з трагічным адчуваньнем блізкай гібелі траціць свае волатаўскія сілы (М. Зьвездачотаў). Мабыць, ніколі не сатруцца ў памяці такія «жанчыны Браварскай», як Клея або Эржы («Ліса і вінаград» Г. Фігейрэду і «Гульня з кошкай» І. Эркеня). А незабыўная Аніська ці каларытная матухна Кураж Г. Маркінай («Улада цемры» Л. Талстога і «Матухна Кураж і яе дзеці» Б. Брэхта)... Са мной, вядома, можна і спрачацца, але названыя сцэнічныя вобразы пэўны сьлед у акцёрскім мастацтве Беларусі пакінулі.

Акцёрскае мастацтва... І пра яго мы гаворым тады, калі ў тэатры пануе рэжысёрскі дыктат. Без гэтага дыктату ўжо цяжка сабе ўявіць ранейшыя так званыя «акцёрскія сьпектаклі». Тыя, дзе рэжысура зводзілася да мізансцэніраваньня ў павільёнах, да скарачэньня «расьцягнутых» драматургам мясцін у п'есе дый да ўдакладненьня дэталяў у дэкарацыях

і касцюмах. Але XX стагоддзе ў сцэнічным мастацтве — гэта росквіт і сталасьць рэжысёрска-пастановачнай культуры. І ўсё ж...

Дазвольце мне паўтарыць адно рытарычнае пытаньне: што такое тэатр — самы дасканалы па рэжысуры і ўсіх іншых кампанентах відовішча — без адмысловага акцёра? Паслухаем, што адказаў на гэта пытаньне вядомы тэатральны пісьменьнік (не толькі «крытык») А. Кугель яшчэ на пачатку нашага стагоддзя. «Адымем акцёра ў аўтара. Ёсьць кніга, і няма п'есы. Адымем акцёра ў жывапісца-дэкаратара. Ёсьць палатно, на якім адлюстравана карціна, пейзаж, ды няма тэатральнай дэкарацыі. Адымем акцёра ў пастаноўшчыка. Ёсьць натоўп, хор, народнае гуляньне, але няма тэатра. Наадварот, адыміце ад акцёра ўсіх: і аўтара, і рэжысёра, і дэкаратара, — тэатр застанецца. Бо акцёр можа што толькі ён хоча выявіць, расказаць, паказаць — і вы атрымаеце тэатральнае, сцэнічнае ўражаньне...» Катэгарычнасьць такога меркаваньня не зьніжае значэньня справядлівасьці ў гэтай своеасаблівай формуле.

Я спашлюся на прыклады параўнальна нядаўніх часоў. Хіба змог бы Б. Эрын дасягнуць такой сілы ўзьдзеяньня на глядзельную залу ў пастаўленых ім сьпектаклях «Забыты ўсімі» па Н. Хікмету або «Вечар» па А. Дудараву не з П. Малчанавым і А. Рынковіч і не з Г. Макаравай, В. Тарасавым і П. Дубашынскім? Я ў гэтым вельмі сумняваюся. Не магу сабе ўявіць і «Тутэйшых» рэжысёра М. Пінігіна без В. Манаева, М. Захарэвіч, Ю. Авяр'янава, У. Кін-Камінскага і іхных калег, што выступалі на прэм'ерных паказах п'есы Янкі Купалы.

Даруйце мне такое доўгае «адступленьне» ад размовы пра П. Кармуніна. Яно прадыктавана маім імкненьнем выявіць якраз прыроду такога акцёрскага струменя ў тым рэчышчы нашага тэатра, што завецца цяпер Нацыянальным акадэмічным імя Янкі Купалы. Ці ёсьць штосьці такое ў ім, што было ўнесена, падтрымана і далей разьвіта Паўлам Кармуніным? Мабыць, дакладнага адказу на такое пытаньне наогул быць не можа.

Зноў вярнуся да сцэнічнай мовы. І на пятым годзе службы ў купалаўцаў П. Кармунін яшчэ не мог імправізаваць (а гэта бывае па розных прычынах неабходным у асобных сьпектаклях) па-беларуску. Такі прыклад. Ён стварыў вельмі востры сатырычны партрэт начальніка Аддзела тэхнічнага кантролю Цярноўскага («Гросмайстарскі бал»). Ну, народжаны быў той Цярноўскі, каб прыдзіркамі і сваёй уладай атручваць жыцьцё ўсім, хто ў яго «канторы» ламае стэрэатыпы і працуе вынаходліва. І вось партнёры П. Кармуніна па сцэне асьмеліліся пажартаваць з яго такім чынам: толькі Цярноўскі адкрываў рот, каб нешта сказаць паводле тэксту ролі, артыст А. Мілаванаў або В. Тарасаў перахоплівалі рэпліку словамі: «А, вы хацелі сказаць нам...» — і «адбіралі» ў яго ягоныя словы. Павел Кармунін слупянеў. Глядзельная зала, не падазраючы таго падвоху, пачынала сьмяяцца. І тады гэты «анямелы» артыст раптам успамінаў тое, што ўжо ўрэзалася яму ў галаву. Ён грукаў службовай папкай па стале і крычаў: «Дзіцячы сад!» Зала рагатала з таго Цярноўскага. І гэта паўтаралася не адзін раз, пакуль партнёры не зразумелі, што яны так «працуюць» на посьпех П. Кармуніна і жарту не атрымліваецца.

«Адпачываў» ён у сьпектаклі «У мяцеліцу» паводле Л. Ляонава. Па чарзе з Т. Кін-Камінскім яму выпала выконваць ролю Парфірыя Сыраварава. А роля па тэксту складаецца з аднаго слова. І слова тое — геаграфічная назва. Цяжка пакалечаны на вайне ў Іспаніі, гэты і сапраўды страціўшы дар слова, нямы чалавек здольны перадаць усё, што перажывае, праз сьцішаны крык душы: «Гва-да-ла-ха-ра... Гвадалахара...».

І ў такіх прапанаваных абставінах сцэнічнага жыцьця П. Кармунін пацьвердзіў свае права на пэўнае месца ў трупе майстроў купалаўскай сцэны.

Асабіста яму ўласьціва, дазволю сабе так сказаць, адчуваньне чалавечай адзіноты. Быццам ён чакае і не надта спадзяецца сустрэць у жыцьці спачуваньне, узаемаразуменьне, спагаду. Мабыць за плячыма вопыт вайны, калі людзі перад абліччам рэальнай сьмерці скідаюць з сябе ўсе маскі і паўстаюць такімі, якімі іх нарадзіла маці і выхавалі грамадскія ўмовы, артыст даражыць псіхалагічнай праўдай. Яе ён шукае і часьцей за ўсё знаходзіць і ў тэксьце ролі, і ў тым, што «бачыць» у ёй рэжысура, і ва ўласнай фантазіі, абуджанай роздумам пра чужы лёс.

Хоць бы пра лёс вандроўніка Лукі з п'есы «На дне» М. Горкага. Памятаю, як П. Кармунін, працуючы над ёю для сьпектакля ў пастаноўцы Б. Эрына (Тэатр імя Янкі Купалы, 1968 г.), прызнаваўся ў надуманасьці многіх літаратуразнаўчых каментарыяў да гэтага персанажа. Яго зьдзіўляла і тое, як ставіўся да свайго героя сам М. Горкі. Гэтыя творчыя сумненьні і хістаньні, якія спадарожнічалі і спрэчкам з рэжысурай, прывялі акцёра да зусім пэўнага чалавечага аблічча.

Якім жа зьявіўся той Лука перад даволі дасьведчаным «у Горкім» гледачом?

Па-першае, зусім не падобным да таго шкоднага старэчы, пра якога з розных кафедр тады тлумачылі і тлумілі галовы агітатары і прапагандысты. Сьветлы і лагодны. Бадзёры пасьля доўгай і, відаць па ўсім, далёкай вандроўкі па сьвятых мясьцінах. Гарэзьлівы. У адказ на пытаньне акалодачнага, паліцэйскага Мядзьведзева, адкуль ён, бо яму, акалодачнаму, зусім не вядомы, Лука адказвае: «Што ж, усіх астатніх людзей ведаеш?» — «У сваім участку — усіх!» І тады гучыць амаль пераможнае і саркастычнае: «Вось у тым і бяда, міл чалавек, не ўся зямля ў тваім участку ўмяшчаецца...» Нібы ў начлежцы Кастылёвых зьявіўся яшчэ адзін спрачальнік і палеміст накшталт таго ж Сацiна або Барона. Але гэта толькі першае ўражаньне.

Лука П. Кармуніна трымаўся сярод нягеглых і занепалых, спустошаных і прыніжаных так, быццам ён ведае нейкую таямніцу, мае ў сваім заплечным мяху пэўны талісман і таму не траціць надзеі, верыць у чалавечую дабрыню і зычлівасьць нават і ў сутарэньні на дне жыцьця. Ягоныя парады і заклікі не маюць нічога агульнага з сацыяльнымі высновамі і сафізмамі класавага барацьбіта, якія агаломшвае



Сацін. Лука ў П. Кармуніна — умее суцешыць. Падказаць кожнаму, хто яго слухае, дзе ў гэтай суцэльнай цемры мігціць і сьвеціцца агеньчык сьвятла.

Наўрад ці сам філосаф Лука верыць ў тагасьветнае жыцьцё, але варта было паслухаць, якім даверлівым і шчырым тонам ён вызначае хворай Ганьне яе мару пра рай, мару, якая дапамагае ёй бачыць перад сабой ціхамірны адпачынак пасьля зямных пакут. Фарысейства бадзягі? Фальш прафесійнага «схімніка»? Даравальны падман дзеля суцяшэньня паміраючай кабеты?

Слухаючы П. Кармуніна ў такія моманты сцэнічнага жыцьця Лукі, і мы, у глядзельнай зале, пачыналі інакш, па-новаму думаць пра гэты вобраз, чыя характарыстыка была замацавана ва ўсіх школьных падручніках. Падманшчык! Не, не падманшчык. Гэта быў хутчэй за ўсё стомлены, але не зломлены рамантык, нават натхнёны суцяшальнік, які сам — хай сабе на пэўны час, на хвіліну, — але верыць у свае словы, ведае, якой гаючай бывае вера і надзея, калі яны ўзьдзейнічаюць на ягоных суразмоўнікаў. І тады блудніца з Малой Броннай Насьця пачынае верыць у магчымасьць чыстага каханьня. Акцёр на пэўны час вяртаецца ў думках на падмосткі і нанава адчувае характва вершаў «Беранжэра». І Сацін потым прызнаецца, што старэча ўплываў на яго, нібы кіслата на старую медную манету...

Вонкавы выгляд старога нагадваў пра дзіўнаватага гнома ў лахманах або зашмальцаванага Дзеда Мароза.

Затрымліваю ўвагу на гэтых праявах творчай індывідуальнасьці артыста, каб падкрэсьліць у ім мастакоўскае імкненьне якраз у звычайным, нават знарочыста звычайным і пасрэдным раскрываць або сапраўдныя духоўныя якасьці чалавечай натуры, або заганы і ўсю недасканаласьць прыроды чалавека.

Цікава прасачыць за тым, як ад ягонага Іліко і старога Лукі пацягнулася пэўная «скразная нітка» да тых герояў, што былі далучаны да пэўных амаль недасяжных вышэйшых сіл, якія спакваля кіруюць і вызначаюць аблічча зямнога жыцьця, жыцьця ў сусьвеце. Зразумела, такую «нітку» я сам разгледзеў толькі цяпер, у 90-ыя гады, калі мы вызваляемся ад вульгарнай сацыялогіі ў тлумачэньні глабальных зьяў і працэсаў.

«Там і тут» Д. Кавачэвіча. Сцэна са сьпектакля.



Цікава, што вядомы рэжысёр А. Кац, пачынаючы працу над сьпектаклем «На дне» на сцэне Рускага тэатра Беларусі ў 1985 г., сьпецыяльна агаварыў, што Лукой у яго будзе П. Кармунін і што ў агульным малюнку ролі захаваецца знойдзенае артыстам у Купалаўскім тэатры ў 1968 г. «Захаваецца» — недакладнае вызначэньне: праз сямнаццаць гадоў П. Кармунін з новымі партнёрамі паглыбіў сваё адчуваньне ўнутранага сьвету гэтага старога. Як тонка і недакучліва Лука П. Кармуніна знаходзіў у чалавеку нешта цнатлівае, яшчэ не закранутае злом і брудам паўсядзённасьці! Быццам ён прыслухоўваецца да нейкіх імпульсаў Вялікага Творцы, які заўсёды пакідае чалавеку надзею на ратунак і на вызваленьне ад грахоў і злачынстваў.

У сьпектаклі «На дне» восемдзесят пятага года Лука П. Кармуніна зьяўляўся ў начлежцы і ветліва-бадзёрым, і надта стомленым. Зноў жа той «шлейф вобраза»: мы здагадваліся, што і заблукаў ён сюды, бо шукаў мага хутчэй прытулку пасьля доўгіх і пакутлівых дарог і скрыжаваньняў. Магчыма, і пасьля астрожных, катаржных. І на жанчын той Лука пазіраў часам то з нейкай скрухай, то нават з гарэзьлівай усьмешкай. Рабілася зразумелым ягонае мімаходзь кінутае: меў ён сраты і цярпеў пакуты... з-за кабет. Многае страчана і пакалечана ў старога, ды затое не згублена любоў да жыцьця як Божага дарунку нам. «Усё шукаюць, усё хочуць — як лепей... дай ім, Гасподзь, цярпеньня!» — вось калі кармунінскі герой употай ад іншых узносіць малітву да Наймагутнейшага.

Штосьці ад такога ўнутранага, ад запаветнага ў душы было, напрыклад, і ў Лявоне Зябліку («Раскіданае гняздо» Янкі Купалы). Трагічны пратэст гэтага селяніна-небаракі дасягаў псіхалагічнага ўтрапеньня, якое зьмякчалася прыхаванай недзе ў глыбіні душы малітвай. На мяжы адчаю — і з прытоеным спадзяваньнем. Розумам не можа дайсьці да праўды Лявон Зяблік, і не ведае ён, як жыць, куды падацца, дзе шукаць справядлівасьці і як нават зразумець тое зло, што пануе над сям'ёй Зяблікаў, — адвечнае яно ці часовае?..

Тыя маланкі, што выпраменьваліся з вачэй П. Кармуніна падчас сьпектакля «Раскіданае гняздо», сьведчылі пра напружаны пошук адказу на такія пытаньні. Усе вонкавыя праявы волі і сілы зводзіліся амаль да канчатковага адчаю, а вось вочы — у іх сьвяцілася нешта такое... «Не можа быць, каб Бог прадвызначыў нам такі лёс, не можа быць...»

І ролю Лявона Зябліка П. Кармунін выконваў па чарзе — з артыстам С. Хацкевічам. Рэжысёрская партытура сьпектакля не давала вялікай магчымасьці імправізаваць і ўносіць у вобраз зусім не прадугледжанае тлумачэньнем п'есы Б. Луцэнкам. І ўсё ж рознасьць духоўнага адчаю ў гэтых Лявонах заўважалася. Я сказаў бы, герой С. Хацкевіча з вялікай трагедыйнай моцай паказваў загнанага ў тупік асілка, разгубленага і зьбянтэжанага, які траціць грунт пад сабой і не ведае, што рабіць. У П. Кармуніна яшчэ цепліўся недзе агеньчык у, здавалася б, скамянелай душы.

Няма патрэбы гаварыць, якая трактоўка бліжэй да Купалавай задумы, бо на тое і тэатр, на тое і акцёр, каб пашыраць і абнаўляць нашы ранейшыя ўражаньні і ўяўленьні пра класічныя вобразы. Мне даражэй адцяніць у тым, што рабіў П. Кармунін, зноў жа надзвычай сучаснае і цалкам палемічнае ў адносінах да пануючага тады ў афіцыйнай ідэалогіі разуменьня чалавека як Божага стварэньня. Штосьці забараняла таму Лявону Зябліку гасіць канчаткова агеньчык надзеі...

Кажуць, абуджаныя эмоцыі, узрушаны стан душы абмежаванага чалавека прымушаюць дзейнічаць, разумнага — інтэнсіўна думаць, разважаць. Сярод герояў П. Кармуніна сустракаюцца і тыя і гэтыя. Па-акцёрску ён дакладна матывуе і рашучую энергію якога-небудзь Торгалы або Цярноўскага, і раптоўныя хвіліны жыцьцёвага роздуму, што набліжае, напрыклад, Лявона Зябліка да філасофскага суду над сьветам і чалавечым грамадствам. Можа, яшчэ і таму гэты Лявон выглядае мудрацом — разьюшаным і шалёным ад здарэньняў у ягонай хаце, але мудрацом, — бо мудрасьць звычайна абазначае вышэйшую духоўную сталасьць пасьля драматычных перажываньняў сапраўднага жыцьцялюба.

Псіхалагічныя загадкі людской істоты разгадваў

«Страсьці па Аўдзею» У. Бутрамеева. П. Кармунін (Бацька Аўдзея).

П. Кармунін і ў такіх сцэнічных работах, як Мацьвей («Апошні шанц» В. Быкава), Зазыба («Плач перапёлкі» У. Чыгрынава), дзед Цярэшка («Рудабельская рэспубліка» паводле С. Грахоўскага), Іорам («Закон вечнасьці» паводле Н. Думбадзе), Бацька («Парог» А. Дударава), Чарнушка («Людзі на балоце» І. Мележа) і нават у камедыйным Антоне Кроплі («Канстанцін Заслонаў» А. Маўзона).

Чаму я агаварыўся — «нават»? Бо як мастак П. Кармунін ведае прыродную недасканаласьць чалавечай прыроды, ведае, што чалавека спакушае нячысьцік, які не дрэмле тады, калі анёлы адпачываюць. Колькі гумарыстычных фарбаў, які гарэзьлівы сарказм пульсуе ў тэатральных партрэтах, створаных П. Кармуніным у ролях Кічкайлы («Амністыя» М. Матукоўскага), Кудасава («Пагарэльцы» А. Макаёнка), Торгалы («Брама неўміручасьці» К. Крапівы)! Самабытны акцёрскі талент раскрываўся і ў Сьцяпане Крыніцкім, вядомым па бліскучаму, неперераўзыдзенаму выкананьню У. Дзядзюшкі («Паўлінка» Янкі Купалы).

Устрымаюся ад банальных тэатразнаўчых характарыстык і скажу так: Павел Кармунін па сваёй духоўнай патрэбе зрабіўся беларускім артыстам. Яго клікалі і запрашалі ў даволі прэстыжныя тэатры колішняга СССР, ён жа прысьвяціў сваю мастацкую творчасьць любімай сваёй сцэне — купалаўскай.

— Колькі багацьця адкрылася мне, калі я далучыўся да беларускай адметнасьці славянскага характару наогул, — прызнаваўся мне аднойчы Павел Васілевіч — І ведаеш, адчуваю штосьці трапяткое ў сэрцы, калі па волі Матукоўскага або Дударава пачынаю думаць так, як Ягор Міралюбаў ці як Бацька... калі прымушаю сябе ўлезьці ў скуру Аўдзеевага бацькі ў драме Бутрамеева «Страсьці па Аўдзею»... калі пачынаю трывожыцца і перажываць разам са сваім Лявонам Зяблікам або Крыніцкім... Вы, калятэатральныя пісакі, таго не зразумееце. Мяне зразумее толькі чалавек тэатра. А што рускі чалавек — на беларускай сцэне... Дык прыгадай грузіна Южына-Сумбатава або амаль немку Кніпер-Чэхаву, польку Гзеўскую ці яўрэйку Фаіну Раneўскую... Без іх руская сцэна... без такіх, як яны,.. была б бяднейшая.

Не ручаюся за іншых «тэатральных пісак», але прызнаюся, што сам вельмі рады за П. Кармуніна, які займеў у творчасьці родную хаціну, і тая хаціна — Купалаўскі тэатр. Ягоныя калегі лічаць яго вельмі моцным прафесіяналам, дасьведчаным майстрам, надзейным партнёрам. Памятаю, як Раіса Мікалаеўна Кашэльнікава на адным сходзе тэатральнай брацтві казала, што вось Павел Кармунін з зайздроснай стараннасьцю, якая жывіцца сапраўднай любоўю, зрабіў сябе па заслугах народным артыстам Беларусі... Яна асабліва вылучыла слова «зрабіў», аддаючы пашану працалюбіваму таленту. Хтосьці з таварышаў па прафесіі тады выгукнуў у падтрымку Р. Кашэльнікавай: «Рабацяга...»

Што ні кажы, а ў рэпертуарнай плыні Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы прозьвішча гэтага артыста пазначана побач з безумоўна арыгінальнымі і часьцей за ўсё з адмыслова паакцёрску выкананымі сцэнічнымі партрэтамі. Называць іх? Тут будзе і Лука Лукіч Хлопаў у «Рэвізоры» М. Гогаля, і Вайніцкі («Дзядзька Ваня» А. Чэхава), і...

Не дзеля пераліку ім зробленага, аднак, браўся я за пяро, калі пачынаў пісаць гэтыя нататкі пра артыста. Справа ў тым, што П. Кармунін траціць зрок. Для яго пакута — жыць без надзеі заўтра або праз тыдзень выйсьці на родныя купалаўскія падмосткі, хай сабе ў самай маленькай ролі. Хоць бы таго ж Аўдзеевага бацькі, які толькі тое і робіць, што кожную раніцу пачынае дзень у хаце з малітвы. Хоць бы ў ролі намесьніка міністра па зацьвярджэньнях Міралюбава ў «Мудрамеры» М. Матукоўскага... У сваёй цёмнай цішы ён падсумоўвае зробленае, і ніхто не даведаецца, якім судом мастак судзіць самога сябе. Мая задача была паказаць, з чым прыйшоў на беларускія падмосткі даволі сталы акцёр. Той, якога Леў Літвінаў, амаль сасланы ў Казань пасьля «разгрому» так званых касмапалітаў у мастацтве, параіў пакінутай ім сцэне ў Мінску ці не як сваё, увасобленае ў жывы талент прывітаньне... Прыйшоў, каб паглыбіць і расквеціць талент новымі знаходкамі і часам не абы-якімі мастацкімі адкрыцьцямі.



«Апошні шанц» В. Быкава. П. Кармунін (Мацей), В. Белахвосьцік (Зуеў).



ТАКСАМА ВІНАВАТЫ

Жанна Лашкевіч

Вакол двух сьпектакляў рэжысёра Уладзіміра Савіцкага.



«Віват, імператар!» паводле «Крэслаў» Э. Іанеска. Т. Нікалаева-Апіёк (Спадарыня), У. Рагаўцоў (Спадар). Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.

Сутыкаюся з рэжысёрам Савіцкім у сутарэньнях-пераходах Купалаўскага тэатра: раўнютка год яму, паводле падпісанае дамовы, належыць выпрабоўвацца на купалаўца, — сутыкаюся то справу спраўляючы, то думку дадумваючы, — бяжком. Раскатурхаць, падбухторыць Савіцкага пабалбатаць, чытайце — спыніцца, немагчыма. Калі ўжо ён і раскрывае рот, дык між паўзамі можна на каву схадзіць. Блытана тлумачыць пра свае спраўджаныя задумы (калі настойваю), адчэпна ўздыхае пра задумы няспраўджаныя (калі назаляю). Як ён разумеецца з артыстамі, такі некрасамоўны?..

Была вырашыла, што ён выгаварыўся яшчэ ў акцёрах — колькі гадоў таму на бабруйскай сцэне. Праўда, да іранічнай інтанацыі дадам уздых, неглыбокі, з падтэкстам: мардуе, бянтэжыць Савіцкага не тое каб наканаваньне хаўрусавацца з першымі сярод роўнанацыянальных, але, хутчэй, абавязак гэтае першынство, што б там ні было, утрымаць на ўзроўні, так бы мовіць, чаканьняў публікі ды грамадскасьці. Або звышузважанай засяроджанасьці вымагае першая сцэна краіны Беларусі?.. Час-почас, праўда, здаецца мне, што яна ўжо сама, сапраўдная, гістарычна-непадробная, усё адно як не чапаная ды не шчапаная цудамі стагоддзя, — тыя пасьлядоўна руйнавалі і тэатр, і вакол тэатра, — сама сілкуе ды апраўдвае рэжысёрскія тварэньні...

Савіцкі пачынаў скрутна, цяжка, незаможна. Тэатр-студыя «Абзац», дзе калега Маркевіч і цяпер спраўджвае агульныя колішнія спадзяваньні, не так проста адпускае Уладзіміра Савіцкага ад сябе. Сьвідруе ўсьлед дакорлівымі радкамі афіш, нагадвае: «Ты таксама вінаваты...» Калі паводле Коба Абэ, дык гэтую сваю вінаватасьць Савіцкі ўжо адмаліў аднайменным сьпектаклем, дзе Аляксандр Маркевіч адметна згадваў колішняе — акцёрскае — калегаваньне з Уладзімірам Савіцкім, падаўшыся ў сцэнічныя партнёры да Анджэлы Бучацкай... Прыціснула актрысу спавяданьне эстэтыкі незаможнасьці — спрэс па-за падмосткамі, па-за тэатральна арганізаваным асяродкам, і мы з Савіцкім, цягнучы адзін у аднаго з языкоў, жадаем, каб Анджэла хоць калі ўзьбілася на думку вярнуцца і адбыць сваю акцёрскую завінавачанасьць — з «Абзаца»... А сам Савіцкі... няўлоўны. Няўгледны, ці што, на фоне сваіх сцэнічных работ, затулены імі і ад цікаўлівага вока, і ад зацікаўленага, і ад крывога. Часам здаецца — гэта ён такім чынам існуе ў мастацтве, спавядаючы такую... празрыстую эстэтыку: каб дужа не замінаць сваёю прысутнасьцю ў сьпектаклі. Не перашкаджаць гледачу з акцёрамі дачыняцца. А калі сур'ёзна, дык відавочнай, кідкай пастановачнасьці — знарочыстасьці прыёмаў, пакручастай або экзатычнай адвагі мізансцэн, пастаяннага нагадваньня гледачу пра тое, што ўсё вырашае рэжысёр і сам забівае ўсе цьвікі на падмостках цяжкім малатком, — не выстачае ягоным сьпектаклям. Тым, якім удалося перажыць, зьберагчыся або патрываць насуперак побытавым невыгодам. Дарэчы, за тое, што малатка з цьвікамі Савіцкі ў кішэні не носіць, акцёры, па-мойму, яму вельмі ўдзячныя. І тут во, у пункце перасячэньня шчырай акцёрскай удзячнасьці з ягонай рэжысёрскай сьціпласьцю, Савіцкі не ўпускае моманту, спакваля, далікатна дамагаецца свайго, вызначанага: ад дакладнага малюнка ролі — да пэўнасьці, зразумеласьці матывовак яе пражываньня. Андрэй Дудараў, у сваім Рускім тэатры Беларусі клеймаваны «характарным плюс востра» (і праўда, часам так стрэліць сваімі дзьвюма-трыма выхадкамі ў сьпектаклі, з такім імпэтам, з такім пераборам, што засяродзіцца на ягоных партнёрах немагчыма), выйшаў на сцэну «Абзаца» героем. Спраўным, пераканаўчым, стрыманым, гожым. Панічом — у «Раскіданым гнязьдзе» Янкі Купалы. Там Савіцкі парупіўся зрабіць з яго проста пераўтваральніка жыцьця, вабнага сучасьніка з характарам, плюс з розумам. Дальнабачнага, мэтанакіраванага, разумнага гаспадара. Андрэй расказваў, як яны з Уладзімірам згадвалі Лапахіна з «Вішнёвага саду» А. Чэхава, як праводзілі паралелі, заглыбляліся ў абодвух класікаў (Купалу і Чэхава) ды дзівіліся сугучнай слушнасьці ўчынкаў, годнасьці іх першапрычын, а галоўнае, чалавечай прыстойнасьці абодвух персанажаў, — тэатральная традыцыя да іх ставіцца не дужа памяркоўна. Ёсьць віна ў Паніча: не ўмее, не жадае адважыцца на сьвятую ману, не ў стане нахлусіць, наабяцаць лепшага, пакуль горшае не перажылі. На фоне асуджанасьці старасьвеччыны, між Зяблікаў, самім лёсам кінутых у сьляпое, касьмічнае непаразуменьне з жыцьцём, каханьне Паніча да Зоські якраз шчырае — як Богаў паратунак. Але ж акцёр дае адчуць і ягоную безвыходнасьць... Сцэны, калі Паніч з Зоськаю (Наста Гавядзінава) абрыналіся, кідаліся ў вір гэтага свайго каханьня, вырашаны Савіцкім маўкліва, цнатліва, скупа, нагадваюць манеру старых тэатральных майстроў: сказаць або распавесьці пра самае пакрыёмае, інтымнае, нічога не называючы, абазначыць не дэманструючы. Якое, аднак, заахвочваньне глядацкага густу, які давер дасьведчанасьці! Зрэшты, я б назвала яго асаблівасьцю рэжысёрскай манеры: на вас цісьне жыцьцё, а вы трывайце, вас уціскае тэатр, а вы паспагадайце яму... Праява нацыянальнага менталітэту... Я гэта — без іроніі. Мы не памкнуліся ўцякаць ад скрутаў і насланьняў часу, прадбачачы наступствы. Не рашыліся папраўляць Бога, давёўшы сябе ды адзін аднаму: «Ты таксама вінаваты!». Тэма, матыў, атмасфера першароднай, першапрычыннай усеагульнай вінаватасьці пануе на пляцоўцы «Абзаца» падчас раскіданьня Зяблікавага гнязда. Гнязда, дзе не зяблікі ціўкаюць, а вужакі сыкаюць: звадлівы, хітраваты Данілка, што ў перспектыве, па выжываньні, мае шанц адасобіцца ў прывід мастацтва (дыхтоўная работа студэнта Акадэміі мастацтваў Алега Грысевіча); Сымон (Барыс Галубкоў), з якога акцёр стварае каменную крушню зацятасьці, — не так проста па кавалках

Хроніка мастацкага жыцьця

ВІНШУЕМ

Ганаровае званьне «Народны мастак Беларусі» Указам Прэзідыума Вярхоўнага Савета Рэспублікі Беларусь нададзена мастаку-жывапісцу **Паўлу Васілевічу Масьленікаву.** Так адзначаны яго ўклад у разьвіцьцё беларускага выяўленчага мастацтва.

●

За вялікі ўклад у разьвіцьцё беларускага музычнага і харэаграфічнага мастацтва, высокае выканальніцкае майстэрства групе творчых работнікаў Дзяржаўнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь Указам Прэзідыума Вярхоўнага Савета Рэспублікі Беларусь нададзена ганаровае званьне «Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь». Званьне прысвоена салісткам оперы **Нагіме Хамідулаўне Галеевай, Надзеі Аляксандраўне Губскай, Натальлі Аляксандраўне Рудневай**, артысту балета **Веніяміну Міхайлавічу Захараву**, канцэртмайстру сімфанічнага аркестра **Уладзіміру Пятровічу Тарашкевічу.**

«Віват, імператар!» паводле «Крэслаў» Э. Іанеска. Т. Нікалаева-Апіёк (Спадарыня), У. Рагаўцоў (Спадар). Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.



збываць ягоныя крыўды, забабоны, хваробы розуму; не ахоўніца агменю і не беларуская маці-ўсёцярплівіца Марыля — Натальля Кафанава, бо, падпарадкуючыся задачы рэжысёра, яна не намагаецца абавязкова выклікаць адмоўнае, паводле звыклае схемы, стаўленьне гледача: стаўленьне будзе вынікам няпростага глядацкага супрацьўленьня школьным ведам ды паўтузіну завучаных сцэнічных інтэрпрэтацый...

... «Крэслы» Эжэна Іанеска на малой сцэне Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы набылі іншую назву — «Віват, імператар!». Рэжысёрская повязь мізансцэн упадае ў вока элегантнасьцю; павольны тэмпарытм сьпектакля, здаецца, прадугледжвае ўсе выгоды для выканаўцаў; тэкст прамаўляецца нягучна, нефальшыва — зразумела і дасьціпна расстаўлены лагічныя націскі (як не згадаць Артура Вольскага, які абумовіў радасныя сцэнічныя знаходкі якасьцю свайго перакладу: «Мы прайшлі сто міль і стаміліся», — паўтараюць акцёры нараспеў...). Але на самай справе элегантныя маніпуляцыі з двума крэсламі (уяўнымі партнёрамі), як і ўся вонкавая прастата фізічных дзеяньняў Тамары Нікалаевай-Апіёк і Уладзіміра Рагаўцова, вымагаюць самага напружанага ўнутранага акцёрскага існаваньня — немагчыма нават, стоячы сьпінаю да гледача, аддыхацца. Імітаваньне пачуцьця (чытайце — хвілінны адпачынак) бязьлітасна хвасьне, сьцебане па выканаўцах. «Уключыцца», «разагрэцца» да належнага эмацыйнага градуса для наступнага кавалка, сцэны, эпізоду, рэплікі, подыху, жэсту, руху... не патрапіць, не пасьпець. Гэта не значыць, што яны мусяць даводзіць сябе да істэрычнага стану: нервамі ды сьлязьмі пры тэксьце Іанеска людзей можна напалохаць, але стан прыўзьнятасьці, настуненасьці, здольнасьці імгненна зьмяніць гнеў на літасьць або радасьць на пакуту мусіць быць неімітаваным, інакш акцёры вымушаны прапускаць ацэнку за ацэнкаю, зрух душэўны за рухам сюжэтным... Зрэшты, я бачыла вельмі непадобныя сьпектаклі. У лепшых акцёраў вылучала партнёрскую чуйнасьць, надпобытава-трапяткое стаўленьне адно да аднаго. Яны, намастачаныя гуляцца ў побыт і ў самым горшым, і ў тэатральным разуменьні, мусілі, паводле вырашэньня Савіцкага, зьявіцца раптоўна на фоне чорнага ўбраньня сцэны (эфект чорнага кабінета ў сьпектаклі не выкарыстоўваецца), скажам, з нідкуль і пасьля пайсьці перад фінальнай сьветлавой паўзай у нікуды, зьнікнуць, адгукаўшы і аплакаўшы спадзяваньні, мроі, каханьні, сваіх бацькоў, сваіх дзяцей, сваіх імператараў... Трагічная разьяднанасьць людзей у сьвеце — у сьвеце, трагічным ужо самім сваім зьмесьцівам — жыцьцём, заяўляецца ў сьпектаклі першым танцам-праходам персанажаў з партнёрамі-крэсламі ў руках. Гэтым крэслам потым будуць казаць словы пяшчотныя і брыдкія, крэслы будуць качаць па падлозе, угневана або падпадаючы пад плоцевую пажадлівасьць, з крэсламі будуць сварыцца, мірыцца, кахацца, пляткарыць, маўчаць, танчыць, мроіць, прагнуць... Пэўным для гледачоў мусіць быць тое, што не з нейкімі ўяўнымі людзьмі ў крэслах дзеецца сцэнічная валтузьня-важданіна, але з імі самімі, з крэсламі, драўлянымі падробкамі пад жывых істотаў, метафарамі апошняе мяжы прыстойнасьці чалавечых непаразуменьняў... Зрэшты, нягледзячы на ўсю пазачасавасьць сцэнічнага вырашэньня Савіцкага, «Крэслы» Эжэна Іанеска, а яны датуюцца 1951 годам, так, па-мойму, і засталіся пазначкай пакутлівага, пераболышана-зацікаўленага ўгляданьня ў паўсядзённасьць адпаведнага часу: дзеяньне імкне або запаволена цягнецца па коле звыкласьці, шараговасьці, псіхалагічных матывовак няма, як няма ні ўчынкаў, ні праўдзівасьці пачуцьцяў, ні адкрытасьці эмоцый. Уладзімір Савіцкі абыходзіцца з драмаю парадокса (а ніводнную з драм Іанеска бяссэнсіцаю не назавеш) паводле, так бы мовіць, нашай школы, бо змушае акцёраў не абазначаць пачуцьці, не нагадваць збольшага шэрагі чалавечых эмоцый, а так адпрацоўваць мікраскапічныя па сцэнічнаму часу кавалкі падзей (паводле тэксту), з такою, паўтаруся, напружанасьцю, што пры жаданьні можна выявіць і разьвіцьцё гэтых падзей (гэта збольшага супярэчыць тэатру парадокса), і нават разьвіцьцё дачыненьняў між разьяднанымі, разьмежаванымі персанажамі! Дачыненьні Савіцкага з Іанеска праз «Крэслы» можна сьцісла і пэўна вызначыць як «поп сваё, а чорт сваё». І не тое каб чужак у ласкавай абыякавасьці сьвету абсурду, Савіцкі на свой капыл перамастачваў яго тэатральнага генія... Магчыма, парадоксы вымагаюць больш усьмешлівых жанраў? А калі на адно яўнае крэсла прыпадае тузін уяўных персанажавых драм і ўсе шчыра прэтэндуюць на спачуваньне залы? Тым не менш, «калі камусьці недаспадобы гульня ўяўленьня, яна ад гэтага нікуды не падзенецца, бо адказвае глыбінным запатрабаваньням розуму», а «каштоўнасьць мастацкага твора вызначаецца сілаю вымыслу...» Я цытую Іанеска, падбіраючыся да ягонага знакамітага «чалавека ўвогуле», — той, паводле драматурга, куды больш праўдзівы за чалавека абмежаванага і зьнявечанага сваёй эпохай. З п'есы ў п'есу канструктар-парадаксаліст патрапіў давесьці, як не мяняецца чалавек са стагоддзя ў стагоддзе, з эпохі ў эпоху, з жыцьця ў жыцьцё. Мы з маім аднагодкам Савіцкім зацемілі гэта і пакуль што пачуваемся вінавата, як наіўныя вучні, бо прагнем адказу на іншае пытаньне: чаму? «Няхай усё будзе спасьцігнута назаўжды», — кідае нам з нататак спадар Эжэн і... адказу не дае. І таму лагічным для Валодзі стаўся б рух не ад Купалы да Іанеска, а наадварот; прытым што да Купалы трэбаісьці ўсё жыцьцё...

Перапрашаю, перамудрыла, бо дыпломным сьпектаклем Уладзіміра былі якраз памянёныя «Крэслы», — тады варта напісаць пра безразьвіцьцёвае кола падзей? Прынамсі яно не зачараванае, і паўтор на

новым узроўні разуменьня матэрыялу мае нейкую невідавочную мэту няўгледы-Савіцкага...

Магчыма, пасьля дотыку да парадоксаў відавочных Савіцкі вызваліў Купалу ад укаранёнага, задушлівага сцэнічнага побыту. Выявіў вартасьці чалавечых учынкаў і супрацьвагу іх матывовак, але відовішча, пазбаўленае прыкмет этнаграфічных, псеўданацыянальных (перагукваньне з «чалавекам увогуле», але на якім узроўні!), не памкнула ў звыклае рэчышча здратаванага псеўдапсіхалагічнага тэатра. Радавод Купалавых персанажаў — людзей-чалавекаў — ідзе ад Бога, і ці не Бог праз волю драматурга надзяляе іх нязьменнасьцю? Нязьменнасьцю душы, як часам і якоюсь нязрушанасьцю характару... Прынцыпова важны для «Раскіданага гнязда» Стары, якога ўсе хутка пазнаюць у Незнаёмым, — на ролі прызначаны адзін акцёр і выконвае іх у адной манеры, з адною пластыкаю: і ад відушчага ў ім знойдзецца, і ад горкаўскага Лукі, таго, не зьбітага крытыкаю на злосьніка-суцяшальніка, але інтанацыі ад акцёра Алега Радкевіча рэжысёр дамогся падкрэсьлена-праніклівай, проста сьвятой — з тым, каб нязьменнасьць пякельнага выпадзення далася ў знакі саўдзельнікам сьпектакля: Люцыпаравай нязьменнай адвечнасьцю тхне з пляцоўкі, калі Незнаёмы з відушчасьцю сьвятога сьлепака зьяўляецца клікаць на вялікі сход. «Па Бацькаўшчыну»... Вось толькі дарога ў яго надта хуткая — нацянькі, напрасткі, ісьці — пад ногі не глядзець... У Купалавым матэрыяле немагчыма не паглядзець пад ногі — грэбаваць катэгорыяй душы і ўсім шэрагам зьвязаных з ёю вытворных, да якіх тэатр парадокса, то маючы, то не маючы на ўвазе, і не приступаецца, і не дакранаецца... А чалавек нязьменны ці не праз ейную сталасьць?..

«Ты таксама вінаваты», — магла б сказаць я рэжысёру. Вінаваты ў сваёй элегантнай парадаксальнай неабачлівасьці: ну, давёў, што нацыянальны акадэмічны тэатр можа меджду протчым увасобіць Іанеска, а дзе пра катэгорыю душы — адказу ж чакаем абодва! А эпоха тым часам абмяжоўвае і нявечыць нас... А гнёзды раскідаюць... Толькі імператараў вітаюць нязьменна.

Фота У. Панады і У. Шахлевіча.



«Раскіданае гняздо» Янкі Купалы. Сцэна са сьпектакля. Тэатр-студыя «Абзац».

АДЗІНЫ І ШМАТЛІКІ

Зянон Пазьняк. Мастак, дасьледчык, палітык: сёньняшнія прыярытэты і прагнозы на будучыню

Уладзімір Конан



«Прарока паставіць вам Гасподзь Бог з братоў вашых...»
(Дзеяньні сьв. Апосталаў. 3:22).

Нялёгкая гэта справа — сказаць нешта новае пра Зянона Пазьняка — мастака, дасьледчыка, палітыка. Урэшце, а можа, найперш, — добрага, сардэчнага чалавека, брата на зямлі Беларускай і ў Царкве Хрыстовай. Хоць і раней я браўся пісаць — і, здаецца, спраўляўся — пра людзей духоўна багатых, па-рэнесанснаму шматгранных. Пра Уладзіміра Калесьніка і Мікалая Крукоўскага, напрыклад. Гэта мае калегі — дасьледчыкі, публіцысты, крытыкі. Да таго ж старэйшыя за мяне на дзесяць гадоў. Пра такіх можна сказаць словамі Янкі Купалы, які адказаў на просьбы напісаць сваю аўтабіяграфію: усё жыцьцё — у творах і зьдзейсьненых справах. Даводзілася пісаць пра творчасьць маладзейшых за мяне — паэзію Алеся Разанава і прозу паэткі Валянціны Коўтун. Дык памагла прафесія літаратурнага крытыка. А тут...

Зянон Пазьняк маладзейшы за мяне аж на дзесяць гадоў. Калі дасьць Бог, то ў яго наперадзе гадоў так сорак творчай самааддачы. І самае дзівоснае ў тым, што гэты абсалютна пасьлядоўны падзьвіжнік беларускага Адраджэньня абсалютна непрадказальны ў магчымасьцях сваёй асобы. Вучыўся на акцёрскім факультэце цяперашняй Беларускай мастацкай акадэміі. Закончыў аддзяленьне тэатразнаўства. Здаецца, уласнымі намаганьнямі стаў майстрам фатаграфіі. Паступіў у асьпірантуру Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук па сьпецыяльнасьці тэатразнаўства. Недзе на пачатку 70-ых гадоў напісаў кандыдацкую дысертацыю «Праблемы станаўленьня і разьвіцьця беларускага прафесійнага тэатра пачатку XX ст.: 1900—1917 гг.».

Фундаментальная тэатразнаўчая праблематыка і шырыня ахопу амаль забытага мастацкага матэрыялу дазвалялі без асаблівых цяжкасьцяў «трансфармаваць» гэтае дасьледаваньне ў доктарскую дысертацыю. Якія постаці з кагорты беларускіх адраджэнцаў ажылі там! І. Буйніцкі, Ф. Ждановіч, А. Бурбіс, У. Галубок, Э. Пашкевіч, З. Абрамовіч, В. Эпімах-Шыпіла, Л. Сівіцкая-Войцік (Зоська Верас), П. Мядзёлка, А. Сьнітка, культурныя дзеячы, што групаваліся вакол «Нашай нівы» (і роля самой газеты ў нацыянальным руху), урэшце, забаронены з забароненых драматург і рэжысёр Ф. Аляхновіч. А што да канцэпцыі, то яе цэласнасьць, фактагалагічная насычанасьць, доказнасьць і чужы ўсялякае каньюнктуры плён і сёньня застаюцца жаданымі ў нашым тэатразнаўстве, ды не толькі ў ім. Выпрабаваныя на ідэалагічнай цэнзуры партакраты, пасланыя іх вышэйшымі інстанцыямі на ўзмацненьне «навуковага і мастацкага фронту», не маглі гэтага ўчуць і даравацць. Пачаліся доўгія, больш як дзесяць гадоў, аж па самую перабудову (у двукосьсях ці без іх), ганеньні на былога асьпіранта, малодшага супрацоўніка, мастацтвазнаўца, якому прабіцца ў друк было цяжэй, чым, не раўнуючы, прайсьці праз біблейскія іголкавыя вушы.

Пра тое, як наш калега абараніў сваю беларускую дысертацыю ў горадзе-сімвале Кастрычніцкай рэвалюцыі Ленінградзе, раскажу крыху пазьней. Пасьля трыумфальнай абароны (насуперак волі начальства — у 1981 г.) дзьверы ў «родны» інстытут яму, «прынцыпова» ўзгадніўшы, зачынілі. Свой навуковы прытулак Зянон знайшоў у аддзеле археалогіі Інстытута гісторыі ў той жа Акадэміі. Там працавалі прафесіяналы, а не партыйныя «выдвиженцы», да таго ж — дасьледчыкі самых што ні на ёсьць вытокаў беларускай культуры, каранёў нашага радаводу. Узначальваў аддзел Леанід Побаль, мой зямляк з Панямоньня (яго вёска Мікалаева на правым беразе ракі — якраз насупраць майго Вераскава, што на левым беразе). Там ужо працаваў таленавіты вучоны Міхась Чарняўскі, які працярпеў свае ганеньні за Беларусь, санкцыянаваныя і «прыведзеныя ў выкананьне» ў 70-ыя гады, — ганеньні супраць беларускай творчай і навуковай інтэлігенцыі.

Вось так тэатразнавец і фатограф-мастак набыў, мабыць, самую складаную ў гуманітарных навуках прафесію археолага. Ды ў галіне найбольш працаёмкага разьдзела археалогіі — дасьледаваньне разбураных і зьніклых помнікаў архітэктуры, што пакінулі свой сьлед на зямлі. Тут адбываецца стыкоўка археалогіі з мастацтвазнаўствам, што найбольш адпавядала дасьледчыцкаму пафасу Зянона. На першы погляд парадокс, што якраз найменш палітызаваная, «чыстая» навука археалогія прывяла яго ў палітыку. Але тут ёсьць глыбінная заканамернасьць. Бо археалогія ўваскрашае мінуўшчыну народа і ўключае яе ў кантэкст сучаснай культуры і нацыянальнай сьвядомасьці. Прарочыя відмы мастака-паэта (напрыклад, у паэме Янкі Купалы «На куцьцю») ператвараюцца ў пластычную, візуальную рэальнасьць. Археалогія, такім чынам, забясьпечвае аб'ектыўную аргументацыю на карысьць адраджэнскіх ідэалаў.

Тут будзе дарэчы аналогія з гісторыяй раньняга хрысьціянства. Рымскія імператары-язычнікі намагаліся зьнішчыць усе прыкметы зямнога жыцьця і пакутніцкай сьмерці Хрыста. Імператар Адрыян (117—138 гг.) загадаў засыпаць зямлёю гару Галгофу і труну Гасподнюю каля Ерусаліма і паставіць там паганскія ідалы ды капішчы. Праз трыста гадоў візантыйскі імператар-хрысьціянін Канстанцін Вялікі пажадаў знайсьці крыж, на якім быў укрыжаваны Хрыстос. Ён накіраваў туды, кажучы сучасным стылем, своеасаблівую археалагічную экспедыцыю на чале са сваёй маці, набожнай царыцай Аленай. Крыж знойдзены (326 г.) і высока ўзьняты, каб усе вернікі маглі бачыць яго і пакланяцца яму. З тых часоў хрысьціяне сьвяткуюць 27 верасьня Узьдзьвіжаньне Крыжа Гасподняга.

Зянон Пазьняк даўно, яшчэ ў глухую пару брэжнеўскага «застою», пачаў па крупінках аднаўляць народную памяць пра ахвяры бальшавіцкага тэрору. У ваколіцах Мінска ён адкрыў (слова якое, але ці можна вымавіць інакш?) Курапаты, месца масавых забойстваў (1937—1941 гг.), а стаўшы прафесійным археолагам, правёў там сьмелае, нават па сёньняшніх мерках, фундаментальнае дасьледаваньне. Усяму цывілізаванаму сьвету была яўлена беларуская Галгофа, на якой прынялі пакутніцкую сьмерць нашы бацькі і дзяды. Цяпер гэта — вялікая і трагічная сьвятыня Беларусі, там высока ўзьняты Крыж — сімвал пакуты і сімвал уваскрэсеньня.

Адкрывальнік, які перажыў пры гэтым нешта невыказнае, не мог далей заставацца толькі ў навуковых сферах: не той характар, не той тэмперамент. Дый хто змог бы выцерпець, заглянуўшы ў бездань пекла? Тут магчыма адно з двух: альбо памерці, альбо узяць на сябе прарочую і апостальскую місію. Кажу так, хоць, ведаючы Зянона, уяўляю, як ён узрушаецца ад гэткіх надзвычайных слоў.

Нашы сучасныя палітыкі-адраджэнцы і ёсьць у пэўным сэнсе прарокі, апосталы і місіянеры. Гэта ў краінах стабільнай эканомікі, ураўнаважанай сацыяльнай структуры і, як выніку альбо функцыі такіх «аргументаў», — трывалай дэмакратыі шмат якія кіраўнічыя зьвеньні, аж да прэзідэнтаў і міністраў, можна замяніць надзейнымі камп'ютарнымі сістэмамі. Але вось рушыцца сацыяльная раўнавага, узьнікаюць глабальныя канфлікты, татальныя крызісы ці катастрофы — і народ вылучае са свайго асяроддзя новых зьвестуноў.

Палітычная дзейнасьць Зянона Пазьняка і яго калегаў навідавоку. Яна адлюстравана ў папулярным зборніку інтэрв'ю і гутарак «Іншадумцы» (1991), кніжцы артыкулаў і выступленьняў лідэра апазіцыі ў Вярхоўным Савеце «Сапраўднае аблічча» (1992). Скажу, аднак, без намеру пакрыўдзіць аўтараў: шмат якія публікацыі ў гэтых кніжках ужо адсталі ад сучаснай эканамічнай, палітычнай і культурнай рэальнасьці. За выключэньнем шчырых, вельмі асабістых споведзяў.

Хачу закончыць гэты нарыс гутаркай пра мастака і мастацтвазнаўцу, а не пра палітыка. У палітыцы не абыходзіцца без палітычнай дыскусіі. А тут яна не да месца. І ўсё ж нельга не ўспомніць палітычны дэбют Зянона, сьведкам якога (і пэўным чынам супрацоўнікам як сябра аргкамітэта БНФ «Адраджэньне» ў 1987—1988 гг.) я быў. Мяне зьдзіўлялі прадбачлівасьць, скажу нават — прароцтвы нашага лідэра, якія цалкам збыліся ўжо летам і восеньню 1991 года. Мне чамусьці здаецца, што гэта былі хутчэй прароцтвы паэта і мастака, чым цьвярозы прагноз аналітыка. Аналітыкам хутчэй быў я, і, як аналітыку, мне бачылася эвалюцыйная персьпектыва пераходу ад камуністычнай імперыі і таталітарызму да нацыянальных дзяржаў і дэмакратыі. Пазьняк бачыў абвал рэвалюцыі, рыхтаваўся да яе і папярэджваў пра гэта сваіх супрацоўнікаў.

Але вось слаўная «жнівеньская рэвалюцыя» (паводле ацэнкі былога прэзідэнта ЗША Р. Ніксана) адбылася. А што далей? Сёньня нібыта спыняюцца прароцтвы, замоўклі вялікія красамоўцы. І ўжо мне бачыцца наперадзе катастрофа, дзікі капіталізм колішніх наменклатуршчыкаў і дзялкоў тагачаснай падпольнай эканомікі — па сутнасьці, зладзеяў і рабаўнікоў, гаворачы евангельскай прыпавесьцю. І вось тут выявілася слабіна нашай славянскай антыкамуністычнай дэмакратыі — яе народніцтва і мройнасьць. Дэмакратам здавалася: прагонім партакратаў — і Расію (Літву, Беларусь, Украіну і г. д.) чакае сьветлая (расійскія дэмакраты казалі яшчэ «вялікая», бо расіянін, нават дэмакрат, не ўяўляе сабе жыцьцё без «вялікасьці») будучыня. Ніхто з іх не згледзеў прывіду новага фашызму — безнацыянальнага і наднацыянальнага, па сутнасьці д'ябальскага, у параўнаньні з якім мангола-татарская, нямецка-фашысцкая ці бальшавіцкая навалы будуць выглядаць ліберальнай пагулянкай па Еўропе.

Веру, аднак, што фатальнай непазьбежнасьці гэтай апраметнай няма. Шмат што залежыць ад рэлігійнага, духоўнага і нацыянальнага адраджэньня славянскага сьвету, Цэнтральна-Усходняй Еўропы і Азіі. І калі пачнецца ў рэшце рэшт сацыяльна-палітычная рэалізацыя спрадвечнай Беларускай ідэі, стабілізуецца дэмакратыя, тады адпадзе пільная неабходнасьць у палітыках-місіянерах, якімі былі ўсе нашыя палітыкі, пачынаючы ад Кастуся Каліноўскага, — паэты, пісьменьнікі, вучоныя-гуманітарыі. На месца палітыкаў-паэтаў і пракоў прыйдуць аналітыкі, палітыкі-прагматыкі, не такія цэльныя, як іхнія папярэднікі, затое здольныя на кампрамісы дзеля нацыянальна-дзяржаўнай

Ёсьць Уладзімір Конан. Ёсьць Зянон Пазьняк. Ёсьць людзі, прынамсі чытачы «Мастацтва», якім не трэба тлумачыць, хто яны такія.

А пра тых, што нібыта ёсьць, спамінаць не хочацца. Хочацца сапраўднага. Адны кажуць, што яго ў жыцьці да крыўднага мала, другія — што няма чаго крыўдаваць... Не ведаем. Ведаем толькі, што сапраўднае ёсьць.

Вось як гэтыя нататкі Уладзіміра Конана пра Зянона Пазьняка. Філосаф гаворыць пра сябра. Значыць, тут і вельмі асабістае, і чыста мысьлярскае. Дыхтоўнае паяднаньне.

Слова Уладзіміра Міхайлавіча прыходзіцца якраз на гадавіну Зянона Станіслававіча (яму пяцьдзесят). Віншуем найзычліва! А ці скажаш усё ў такі дзень, калі шчыміць пра былое, калі ўладарна паклікала прышлае. Калі думка — даў жа Бог абодвум шчасьце-пакуту думкі — не адпускае...

Уладзімір Міхайлавіч старэйшы за сябра на дзесяць гадоў ці гадоў на дзесяць (дату нараджэньня запісалі пасьля вайны — «атрыбутавалі», сьмяецца сам навуковец, па «вонкаваму выгляду»). Як бы там ні было — віншуем найзычліва!

Так і сталася, што юбіляр гаворыць пра юбіляра. Ну, а пра самога... Пра самога хто б ні сказаў, уся праўда не скажацца. Праўда пра мысьляра скажацца толькі тады, калі пачнём спасьцігаць, што такое мысьляр увогуле. Дык нам і падаюцца слушнымі развагі пра слуганьне мысьляра ў нашым грамадстве.

А пакуль прамаўляе сам ён, старэйшы з юбіляраў.

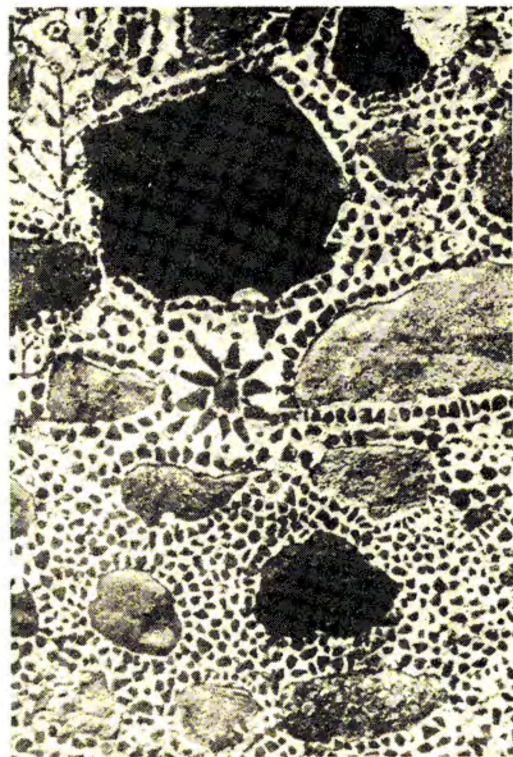


ідэі і сацыяльна-эканамічнай стабільнасьці, без якой дэмакратыі ніколі не было і не будзе. І вось тады, мне здаецца, спадар Зянон вернецца да свайго спрадвечнага — да навукі і мастацтва. І не толькі да фатаграфіі, як гаварыў ён у сваім інтэрв'ю для кнігі «Іншадумцы» — мабыць, найлепшым сваім публіцыстычным творы, хоць і небясспрэчным. Мне чуецца, што тэатр і тэатразнаўства — ягонае прызваньне. Калі дачакаемся, спыняць аглушальную страляніну палітыкі, пачне адраджацца класічны тэатр. Пакуль жа палітычныя (і ваенна-палітычныя) шоў адціснулі тэатр амаль у нябыт, раскідалі і занядбалі тэатральную публіку. Але ж татальны прыярытэт палітыкі над тэатрам ды іншымі формамі традыцыйнага духоўнага сумоўя вядзе ў тупік, у горшым выпадку — да вайны ўсіх супраць усіх.

Вернемся таму да тэатразнаўчай дысертацыі спадара Зянона. Я быў сярод яе першых чытачоў і бліжэй пазнаёміўся з аўтарам. Навуковы кіраўнік адмовіўся даць станоўчы водгук і не паставіў свайго подпісу на аўтарэфераце. Мастацтвазнаўцы звычайна абаранялі свае дысертацыі на Украіне (у Беларусі не было адпаведнай вучонай рады). Але для Зянона ўкраінскі кірунак быў моцна заблакіраваны барацьбітамі з беларускім «нацыяналізмам». Вядомая фалькларыстка Зінаіда Мажэйка «сасваталa» яму Ленінградскі дзяржаўны інстытут тэатра, музыкі і кінематаграфіі. Помніцца, узяў я камандзіроўку ў санкт-пецярбургскую бібліятэку, каб разам з тым выступіць неафіцыйным апанентам на Зянонавай абароне.

К таму часу і пазьней я быў, бадай, на сотні абаронаў, доктарскіх і кандыдацкіх, у якасьці сябра розных вучоных радаў. Але такое псіхалагічна напружанае абмеркаваньне чуў і бачыў толькі раз, менавіта там, у Ленінградзе, здаецца, у сакавіку 1981 года ў старадаўнім (у стылі ракако) асабняку на Ісаакаўскім пляцы. Ворагі асьпіранта арганізавалі адмоўную афіцыйную рэцэнзію на дысертацыю з Кіеўскага інстытута тэатральнага мастацтва. Навуковы кіраўнік афіцыйна выракся свайго вучня. Але ёсьць вялікая сіла ў сапраўдным прафесіяналізме. Абарона працягвалася гадзін з пяць. У выніку дыскусіі вучоная рада аднагалосна прысвоіла Зянону Пазьняку вучоную ступень кандыдата мастацтвазнаўства. А ў дадатак прыняла рашэньне — паслаць у дырэкцыю Кіеўскага інстытута тэатральнага мастацтва ліст пра неаб'ектыўнасьць і тэндэнцыйнасьць рэцэнзіі.

Пасьля такога драматычнага «сьпектакля» мы сабраліся ў гасьцінным доме санкт-пецярбургскага беларуса, нашага калегі-гісторыка Валянціна Грыцкевіча, на сьціплую сяброўскую вячэру. Мы сьвяткавалі сваю першую перамогу над бальшавіцкім сацыялістычным рэалізмам у тэатразнаўстве. Тады я ўпершыню пачуў, як Зянон сьпявае пад гітару беларускія гераічныя песьні. Трагічная рытміка славутай «Песьні пра князя Ізяслава Полацкага» (геніяльная пераробка Максімам Багдановічам аднаго з «полацкіх эпізодаў» «Слова аб паходзе Ігаравым») запала ў памяць назаўсёды.



Зянон Пазьняк. На паўтаравяковых мураваных сьценах Зарачанскага млына — беларускі каменны арнамент. Чорна-белае фота.

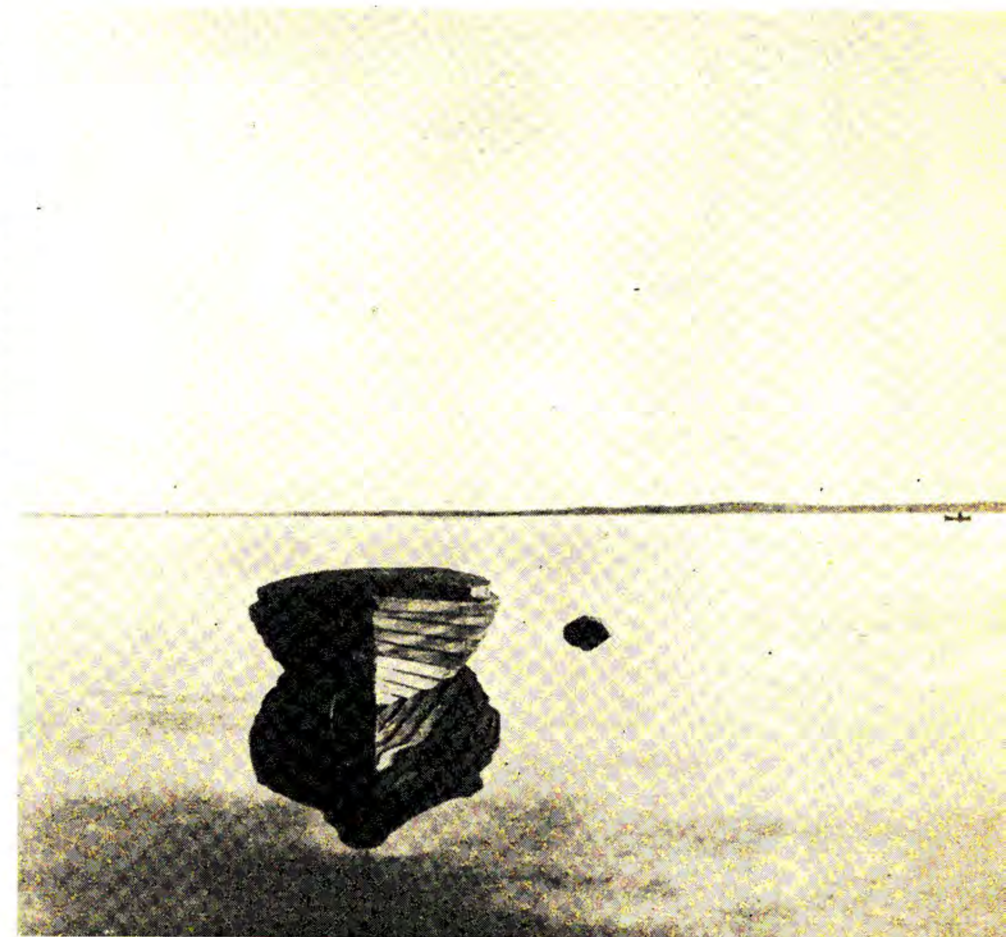
З таго помнага дня мінула 13 гадоў. Выйшла ў сьвет трохтомная «Гісторыя беларускага тэатра», рыхтуецца энцыклапедычны даведнік «Беларускі тэатр». Але тэма, якую пачаў распрацоўваць Пазьняк, засталася на тым жа, ім уробленым месцы. Маюцца на ўвазе праблемы паскоранай прафесіяналізацыі тэатральнага жыцьця ў зорны час нацыянальнага Адраджэньня, станаўленьня нацыянальнай мастацкай школы, сьпецыфіка «тэатральнага дыялога» з народам, тэатральны мастацкі сінтэз, фарміраваньне тэатральнага фонду і «тэатральнай атмасферы», характар творчых імпульсаў з боку суседніх высокаразьвітых тэатральных культур, роля тэатра ў культурна-нацыянальнай кансалідацыі народа і інш. Урэшце, засталіся недасьледаванымі цэлыя пласты беларускай тэатральнай культуры XIX—XX стст.

Кніга для вучняў «Рэха даўняга часу» (1985) Пазьняка-мастацтвазнаўцы, археолага і фатографа магла б стаць (але не стала, бо сёньня яна — бібліяграфічная рэдкасьць) падручнікам для дзяцей і моладзі, для тых, хто жадае слухаць «музыку вечнасьці», навучыцца чытаць архітэктуру беларускіх гарадоў. Мне здаецца, што наша (ды еўрапейская таксама) масавая публіка ў сваёй большасьці непісьменная ў архітэктурнай эстэтыцы.

Пра вершы спадар Зянон дакладна зазначыў у адным з інтэрв'ю: «Можна любіць пісаць вершы і пісаць нават неблагія, але паэтам не быць — ім трэба нарадзіцца». Ад сябе дадам: ні адзін паэт-прафесіянал не стаў палітыкам, хіба што універсальны Гётэ. Але і ён слыў толькі правінцыйным палітыкам. З паэтаў не ўдаліся нават добрыя кнігавыдаўцы, напрыклад, Пушкін альбо Ясенін. Але зусім верагодныя і выключэньні. У эпохі нацыянальнага Адраджэньня ўсё магчыма. У паасобных вершах Зянона Пазьняка толькі пазначана тэма, часам празьмерна надзёнеая ці запалітызаваная. Але ёсьць добрыя рэчы, асабліва вершы настрою, медытатыўныя. Яны пераклікаюцца з творамі трагічнага паэта і філосафа Ігната Канчэўскага. У вершы «Старая паштоўка» з цыкла «Старыя фатаграфіі» трапна схоплена сутнасьць мастацтва:

Праз паціну часу
З таго стагоддзя
Глядзіць з парыжэлай паштоўкі душа,
Поўная харства,
У юначым абліччы дзяўчыны (...)
Блішчыць серабро сівізной,
Зьнікаюць адценьні,
А душа ўсё глядзіць на людзей
з тых часоў —
Цэлы сьвет паўстае
ў імгненьні.

Адчыняць душу быцьця, выявіць Дух Божы, што вее дзе хоча, над сваімі стварэньнямі і ў глыбіні быцьця, — прызначэньне мастацтва. Як казаў у свой час вялікі Платон, мастацтва, як і жыцьцё, нараджаецца з вялікай, усёабдымнай любові. Невыпадкова два апошнія інтэрв'ю спадара Зянона, якія прачытаў я, перш чым напісаць гэты нарыс, — пра любоў і каханьне (Бог даў нашай мове гэтыя два словы, што абазначаюць розныя паняцьці) і... «Пра расійскі імперыялізм і яго небясьпеку». Вакол апошняга будуць спрэчкі. Але безумоўна адно: аўтар адкрыў у расійскіх палітыкаў тую прыхаваную ад іх саміх экзістэнцыю, якую яны хаваюць за іншымі, гуманнымі паняцьцямі. А пра любоў выславіў апостал Павел: «Калі я гавару мовамі чалавечымі і анёльскімі, а любові не маю, то я медзь зьвінячая ці кімвал гудзячы. Калі я маю прароцтва, і ведаю ўсе тайны і маю ўсякае пазнаньне, і калі маю ўсю веру, каб і горы перастаўляць, а любові не маю, дык я нішто». (1-ае пасланьне да карынфянаў. 13:1-2).



Зянон Пазьняк. Маўчаньне. Чорна-белае фота.

Рэпрадуктаваньне з кнігі: Зянон Пазьняк. Браслаўшчына. Мн., 1970.

КАЛАЖ — ПРЫНЦЫПЫ НОВАЙ ПРАСТОРЫ

Тодар Копша

Прырода мастацтва мае дынамічны характар сьветапоглядных працэсаў. І тыя новыя мастацкія стылі, якія ўзьнікаюць на абшарах той ці іншай культуры або на сумежжы іх, трэба ўспрымаць не як альтэрнатыўныя, а як дадатковыя, як і тыпы прасторавых персьпектыў, выпрацаваныя гісторыяй мастацтваў.

Прастора фарміруе душу чалавека. Толькі праз яе магчыма «памацаць» рэчаіснасьць — асяродак суіснаваньня рэчаў. Суіснаваць — значыць жыць разам, узаемна падтрымліваць, цярпець, растварацца адзін у адным, надаваць адзін аднаму сілы. Калаж ці фотамантаж як стыль мысьленьня становіцца выразьнікам ідэі суіснаваньня сусьвету ў яго глабальнасьці і ўсеагульнасьці. (Ад імя глабальнасьці і ўсеагульнасьці ў сучасных мантажыстаў прадстаўляецца асяродак, тло.)

Мастак арганізуе прасторавыя суадносіны ў сістэму і ўнутры яе стварае «рэч»; толькі ў гэтай сістэме рэч пачынае жыць для нас. Зьвернемся ў якасьці прыкладу да гісторыі гарадоў як цэнтраў культуры фарміраваньня прасторы.

Эпоха сярэднявечча — готыка. Усё скіравана да неба, уверх, да Бога. Чалавек усьведамляе прастору як **вертыкаль**. Узьнікае «ідэальны горад», зямны адбітак нябеснай мадэлі — «боскі горад».

Эпоха Адраджэньня — адкрыцьцё Кітая, Індыі, Амерыкі. Чалавек апускае вочы да зямлі, ён мае магчымасьць агледзецца, вызначыць сваё месца ў навакольным асяроддзі — **гарызанталі**. Горад аб'ядноўвае, зьбірае людзей, ён робіцца цэнтрам бурнай дзейнасьці, культуры, шчодра пашырае ва ўсіх напрамках (па гарызанталі!) сьвятло навукі, мастацтва, філасофіі, тэхнічны прагрэс.

XX стагоддзе — выхад у космас.

Замест лінейнага мысьленьня на першы план выходзіць цэнтравое. Цэнтрам персьпектывы становіцца чалавек, які адначасова зьяўляецца цэнтрам будовы сусьвету. Чалавек як цэнтр скрыжаваньня вертыкалі і гарызанталі. (Казырнай картай новага тыпу мысьленьня можна лічыць філасофію экзістэнцыялізму.) У выніку інтэнсіўнай урбанізацыі ўзьнікае горад-кангламерат, які зьбірае і аб'ядноўвае людзей і з той жа шчодрасьцю распаўсюджвае вакол сябе хаос, дэградацыю, апусьценьне.

Горад задаў адно з самых галоўных пытаньняў нашай эпохі. Усё гаворыць за тое, што сьвет яшчэ не гатовы пераадолець вынікі урбаністычнага выбуху. І ўсё ж, як і сама прырода, горад павінен слугаваць задавальненьню як індывідуальных, так і калектыўных патрэб чалавека. І дзеля выхаду з такой крытычнай сітуацыі чалавек мусіць знайсьці абсалютна новую мадэль унутраных узаемасувязей паміж горадам і прыродай.

Бяру на сябе сьмеласьць сьцьвярджаць, што калаж народжаны з гэтага падсьвядомага прадчуваньня неабходнасьці наладжваньня ўнутранага дыялога паміж цывілізацыяй і прыродай.

Фенаменальны сьвет закрываецца для мастацтва, калі няма арганічна выяўленай асновы творчасьці. Што да калажа, то ён мае сваю асабістую вагу, свой асабісты імпульс, свой асабісты алгарытм дзеяньня. Для калажа няма закрытых зон. Мастак-калажыст глядзіць на сьвет адкрытымі вачыма. Любы прадмет можа быць уключаны ў кантэкст калажу. У арбіце ўвагі мастака-калажыста аказваецца ўся культурная памяць чалавецтва. Сустрэча культур дае магчымасьць намаляваць агульную карціну цывілізацыі чалавецтва; больш таго — пранікнуць у тайны сусьвету, чалавека, чалавецтва ў кантэксьце іх эвалюцыі і дынамікі развіцьця. Што да нацыянальнай ідэі, то хочацца прыгадаць словы паэта А. Баршчэўскага: «Беларусь — гэта разьбітая арфа, якую нам належыць сабраць і аднавіць». Генетычная прырода фотамантажу ёсьць якраз зьбіраньне і ўзнаўленьне, аднаўленьне гэтай гармоніі. Эвалюцыйны характар узьнікненьня калажу — не пад уплывам выпадковых, часавых, мінаючых прычын, абумоўленых адной толькі розьніцай творчых індывідуальнасьцяў. Ён мае неабходны гістарычна заканамерны характар, які выцякае з прыроды эвалюцыі, якая заўсёды накіравана на дэцэнтралізацыю, разыходжаньне, а не на монакультуру, якая можа быць зьнішчана адной хваробай, адной катастрофай. Таму мастак мае натуральную патрэбу ў максімальнай разнастайнасьці і балансе розных форм, розных экалагічных нішаў. Калаж ёсьць новая ніша для мастацтва.

Пад уплывам новых уражаньняў і новых ведаў мастак перабудоўвае сваё мысьленьне. Тое, што было догмамі, замяняецца зьдзіўляючымі сувязямі прастораў. З ансамбля свабодна выбраных элементаў узьнікае новае адзінства.

Мяне заўсёды цікавіла сфера сумежжа, парадаксальная сустрэча неспалучальных пачаткаў — адсюль зварот да праблемы распаду, дэмантажу таталітарных устояў сэнсавага калажу, пераблытанасьці рэальнага і нерэальнага (вясёлага і змрочнага, цывілізацыі і прыроды).

Каб паказаць адноснасьць усякіх іерархічных лесьвіц, мы робім ім вочную стаўку (серыі «Сэнсамабілізацыя», «Polterhajst»). На першы план выходзіць кантэкстуальны рад. Іх некалькі: быційны, гістарычны, мастацкі, духоўна-інтэлектуальны, афіцыйнай ідэалогіі, неафіцыйнай.

Прастора гэтых радоў абсалютна дынамічная, і твар сьвету пастаянна мяняецца дзякуючы выпадковаму прастораваму перамяшчэньню яго частак — як у містычным тэатры нашай рэчаіснасьці (трошкі падноўленай) з п'есай, якую забылі памяняць.

Паміж прадметамі завязваецца метафарычная сувязь, яны як бы гавораць з гледачом эзопавай мовай, патрабуюць падключэньня не толькі інтэлектуальнага патэнцыялу, але абавязкова і вобразнага і інтуітыўнага мысьленьня.

Для мяне жывапіс — гэта ручная работа, калаж — гэта рытуал, сьвята, пабудаванае на экспромтах, дынамічнасьці, рухомасьці матэрыі; загадкавая дзея, дзе адбываецца сьвядомы перанос увагі з канчатковага выніку творчасьці на сам творчы працэс. Такім чынам, мастацтва фотамантажу паўстае як лабараторны прадмет — досьлед. Досьлед для чалавека, які знаходзіцца на сучаснай стадыі эвалюцыі, такі ж важны і неабходны, як і прадаўжэньне роду ці харчаваньне. Эксперыментальны досьлед спараджае людзей, для якіх незалежнасьць мысьленьня ёсьць неабходнасьць. У гэтым бачыцца і вырашэньне праблемы дэфіцыту аўтаномнай, незалежнай асобы мастака.

Досьлед — цікавы занятак. Ён заводзіць мастака туды, дзе той раней не бываў. Ён дазваляе пранікнуць у сутнасьць рэчаў, на якія раней чалавек проста глядзеў. Калаж ставіць і тую праблему, якую можна назваць зрокавым насычэньнем, нарошчваньнем і яго «псіхафізіялагічнымі» наступствамі. Будучы зацікаўленым у якім-небудзь тыпе інфармацыі, вы ловіце яе з газет, часопісаў, кніг як бы чыста аўтаматычна. У іншых умовах вы проста не зьвярнулі б на яе ўвагі. Галавакружная трансфармацыя стракатай матэрыі дэманструе гульневую стыхію калажу, у якой для мастака ўжо не мае значэньня само паходжаньне знака (чый ён — свой ці чужы). Цытатны метад работы становіцца асноўным, накіраваным не на прадметы, а на іх узаемадзеяньне, «алхімію» (пераход матэрыяльнага ў духоўнае і наадварот — духоўнага ў матэрыяльнае). Важна заўважыць, што калаж узьнік на стыку (сумежжы) жывапісу, графікі, аб'ёму.

Сучасны урбанізаваны горад дае не толькі матэрыю для калажу, але і ідэю горада-спрута — ідэю масы. Усё пазначана гэтым

Тодар Копша. З серыі «Polterhajst». Калаж, 1993. 65×52.



знакам: маса людзей, маса машын, маса дамоў, маса газет, маса чаравікаў, маса ракет і нават «масавае раззбраеньне». Да ўсяго іншага, сам горад-спрут утвораны з масы мікраадзінак (Мінск: Высокае Места, Траецкае прадмесьце, Зялёны Луг, Вясьнянка, Серабранка, Курасоўшчына, Пятроўшчына, Усход-1, 2, 3, Захад-1, 2, 3... і г. д.). Галоўны прынцып калажу — гульня. Гульня (alea) як выпадковасьць, гульня (ludus) як цяга да непрадбачаных, але адольных перашкод. Кожная з гэтых гульняў знаходзіцца пад уплывам дзяцінства (paidia).

Мастак у гульні не пазьбягае цяжкасьцей, наадварот — ускладняе іх. Хай не здаецца дарослым, што гульня — забава, уцёкі ад «сур'ёзных» заняткаў. Безварыянтнасьць, што панавала пры таталітарным рэжыме, не дазваляла ствараць гульневую атмасферу, не пакідала месца для свабоды, самавыяўленьня. Хачу сказаць, што мы, сучасныя людзі, занадта прагматычныя і сур'ёзныя, і калі хочам вярнуцца да натуральнага, свабоднага, годнага існаваньня, нам прыйдзецца аднавіць у сабе гульневы інстынкт.

Зрокавая цэласнасьць у калажы дасягаецца тым, што выяўленыя прадметы пераклікаюцца паміж сабой. Узаемаадносінамі выяўленых прадметаў, іх кантрастамі і аналогіямі прастора быццам напаўняецца, насычаецца і таму зьяўляецца перад гледачом як «агульнае ўзбуджэньне».

Не зьнешні выгляд, а перазовы прадметаў, эмацыянальная сутнасьць іх кантрастаў і аналогій робяць выяўленую прастору адзінай і непаўторнай.

Да прыкладу, два прадметы ў калажы — гэта не «адзін» плюс «другі», а нешта зусім новае, што не належыць ні таму, ні другому прадмету. Верагодна, гэта прастора, якая ўзьнікае паміж імі з усім сваім эмацыянальным, энергетычным зьместам. Маланкай!

Адна фатаграфія — гэта застылае імгненьне; сукупнасьць мімалётных фотавобразаў у калажы — гэта расьцягнуты ў часе ланцуг зрокавых адчуваньняў. Жыцьцё рухомае, і гэта прымушае мастака-калажыста выкарыстоўваць розныя тыпы персьпектыў, пазьбягаючы традыцыйнага лінейнага мысьленьня. Пашыраецца поле зроку пры дапамозе ломкі граніц традыцыйнай чатырохкутнай рамкі. Граніца калажу становіцца такой жа актыўнай, як і цэнтр.

Фотамантаж схоплівае, занатоўвае стан сацыяльнага зламу, выбуху, які ўзрушыў, перамяшаў усе пласты рэчаіснасьці, так што з іх аскабалкаў сталі ўзьнікаць нечаканыя і неверагодныя мазаікі. Аўтар, арганізуючы шэраг фармальных элементаў (фота, колер, лінія, шрыфт, плоскасьць), імкнецца дасягнуць максімальнай сілы выразнасьці, прасторавай і сэнсавай, глабальнага падключэньня ўсіх пластоў рэчаіснасьці.

Мастак традыцыйнага тыпу мысьленьня, ловячы імгненьні жыцьця, бачыць толькі кадры, але не фільм жыцьця. Калаж падобны стужцы Мёбіуса, ён злучае мінулае з будучым, унутранае са зьнешнім, і такім чынам мы трапляем у інтэлектуальнае энергетычнае, сілавое поле патоку сьвядомасьці без пачатку і без канца. Імкненьне да кампазіцыйнасьці ў калажы ёсьць імкненьне цэласна ўспрымаць, бачыць і выяўляць рознапрасторавае і разначасавае.

Мантажыст у літаральным сэнсе творыць прастору, якую выяўляе! У фотамантажы прастора паўстае з аскабалкаў, фрагментаў рэчаіснасьці, ужо знойдзеных і зафіксаваных раней. Інакш кажучы, фотамантаж узьнікае не з рэчаіснасьці, але з фотаматэрыі, і яго прастора — у тым выглядзе, у якім яна паўстае перад гледачом, — не існавала ў сапраўдным сьвеце, яна — вынік маніпуляцый фотаматэрыяй, злучанай з зафіксаваных асобна прастораў, як з блокаў. Мастацтва мантажу мае некалькі прыкмет (ці ўмоваў) цэласнасьці. Галоўнае ў калажы — разьмяшчэньне блокаў матэрыялу, канструкцыя. Кампазіцыйныя блокі разнастайныя; унутры твора яны ідуць адзін за адным у строгім парадку; ні адзін блок не можа быць выключаны з пасьлядоўнасьці — інакш у кампазіцыі ўзьнікае дзірка, адтуліна.

Другім істотным кампанентам зьяўляецца кантэкст. Кожны састаўны элемент, нават самы дробны, знаходзіцца ў атачэньні іншых элементаў. Сваёй сукупнасьцю яны выяўляюць неабходны цэласнасьці зьмест. Тым самым атачэньне становіцца кантэкстам для адзінкавага кампанента, які няздольны замяніць сабою цэлае, але здольны назапашваць у сабе ўзьдзеяньне з боку цэлага як сукупнасьці элементаў.

Кожная частка калажу знаходзіцца на сваім месцы ў кампазіцыі; усе часткі злучаны паміж сабой адпаведнымі суадносінамі — яны сугучныя ці кантрастуюць паміж сабой. Сістэму такіх суадносін трэба лічыць структурай.

Парадаксальнасьць калажу будуецца на тым, што зманціраваныя аскепкі рэчаіснасьці падаюцца на розных узроўнях сэнсу, а не як інфармацыя, якая нарастае толькі колькасна.

Парадаксальны, ірацыянальны пачатак у новым мастацтве ацэньваецца нашымі крытыкамі як упадніцкая тэндэнцыя. Між тым вынікі навейшых псіхалагічных досьледаў даводзяць, што адлюстраваньне сюррэальных, фантастычных, парадаксальных (утапічных) вобразаў адпавядае чалавечай і мастацкай патрэбе, якая ўраўнаважвае лагічнае, рацыянальнае чалавечае мысьленьне. Гэты пачатак у еўрапейскім мастацтве можна назіраць, пачынаючы з сярэдніх вякоў.

Прадмет, трапляючы ў нязвыклае атачэньне, пачынае «грымасьнічаць» (няўлоўным сэнсам) — «вар'яцее». Такім чынам з прадмета здымаецца самапаважлівая сур'ёзнасьць. Пачцівае шанаваньне і холад адчужанасьці ідуць разам, побач і аднолькава замінаюць свабоднаму засваеньню ведаў, жыцьця, мастацтва. Толькі гульневы дух можа служыць той ін'екцыяй, якая дае новыя сілы да новага жыцьця і да разбурэньня бар'ераў паміж мастаком і майстрам-прафесіяналам.

...паміж сучаснасьцю і гісторыяй, паміж рэальным сьветам і ўяўным. Толькі праз гульневы дух магчыма іх гарманізацыя і дыялог.

Тут важны не столькі вынік, колькі сам пафас, адухоўленасьць мэтай, а мэта калажу — «МІТ». Міт як стан прадчуваньня гармоніі. Слова «міт» у індаеўрапейскіх мовах сінанімічнае «мары», «жаданаму будучаму» — г. зн. «утопіі». Расійская імперыя ператварылася ва ўсеагульны канцлагер, і гэта магло здарыцца толькі пасьля таго, як утопія была дыскрэдытавана. Чалавек народжаны космасам і ўзнагароджаны памяцьцю і фантазіяй — настальгіяй і марай. Памяць стварае анталагічныя падставы жыцьця, фантазія — яго дынаміку, прарыў у будучыню. Патрэбна мера спалучэньня таго і другога.

Але да сёньняшняга дня наша інтэлігенцыя замест слоў «фальсіфікацыя», «стэрэатып», «догма» па-ранейшаму ўжывае слова «міт» (у якасьці лаянкі), як і ў часы таталітарызму. Дыскрэдытацыя працягваецца. Зацяты кансерватызм ці адсутнасьць здаровага сэнсу? А можа, інертнасьць нашай прыроды? Пакуль не ўзвысімся над ёю, застанемся яе вечнымі рабамі.

«Цьвярозае жыцьцё» — без утопіі — немагчыма, як і поўная рэалізацыя утопіі. Але спроба выключыць з жыцьця ўсё ўтапічнае, зрабіць яго абсалютна кантралюемым «практычным розумам» прыводзіць да таталітарызму. І не трэба забываць, што сапраўдная фантазія (утопія) будуе другую сьвядомасьць, а не другое грамадства.

Утопія — гэта мара аб дасканаласьці сусьвету, урэшце, ілюзія, з якой пачынаецца ўсякі прагрэс.

Творчы міт: мастак-калажыст злучае сьвет уяўны (утапічны) і сьвет рэальны (прагматычны) у адзін — сьвет ісьцінны, які творыцца з верай у анталагічную каштоўнасьць факта рэчы і факта яе дакладнай выявы (фота як факт рэчаіснасьці, а не яе імітацыя).

Калаж становіцца канчатковым этапам творчага працэсу, арэнай выпрабаваньня сілы яго інтэрпрэтатара, а не выказваньнем па матывах загадзя вызначаных ідэй.

І апошняе. Калаж — гэта школа рэжысуры. Рэжысёр такі ж рэдкі талент, як і жывапісец. Але на абшарах сучаснага «разьвітога сацрэалізму» ён выглядае як самотны прынц сярод грудаў банальнасьцяў. І падобна таму як старажытныя грэкі захапляліся натуральнасьцю рэчаіснасьці, услухваліся, углядаліся ў лясы, горы, крыніцы, пранікаючы ў іх скрыты трапяткі сэнс, — так і мастак-рэжысёр услухоўваецца, углядаецца ў сучасную, ужо сацыялагізаваную прыроду (культуру) і чуе вібрацыю гіганцкай цывілізацыі чалавецтва, якое знаходзіцца ў стане пастаяннага тварэньня сэнсу, без чаго чалавек страціў бы сваё чалавечае аблічча.

...І гэты прынц, народжаны космасам, услухоўваецца, углядаецца ў новыя прасторы.

Тодар Копша. З серыі «Сэнсамабілізацыя». Калаж, 1993. 65х52.



СУЛАДНА ДУХОЎНАМУ СТАНУ

Алег Мацievіч



Гарадскі краявід. Алей, 1991.

У 1987 годзе я працаваў разам з Альгердам Адамавічам Малішэўскім у Мінскім мастацкім вучылішчы. Аднойчы адна сьціплая дзяўчынa-дыпломніца з хваляваньнем зьвярнулася да мяне з пытаньнем, як яе праца? Дыплом быў выкананы ў дастаткова сьціплай рэалістычнай манеры, адпавядаў вучэбным патрабаваньням — і не выклікаў у мяне вялікага захапленьня. Але на абароне я ўбачыў самастойныя працы гэтай дзяўчыны — а гэта была Ірына Сяржаніна — і адна работа мяне ўразіла. Невялічкі аўтапартрэт: доўгія валасы, жоўценькая кашулька... Але выраз твару, вочы! Гэта ўжо быў аўтапартрэт мастака, у якім адбілася прадбачаньне нялёгкага лёсу. Калі зьбіраешся прысьвяціць сябе мастацтву жывапісу, трэба, казаў Альгерд Адамавіч Малішэўскі, кожны дзень падымацца на Галгофу.

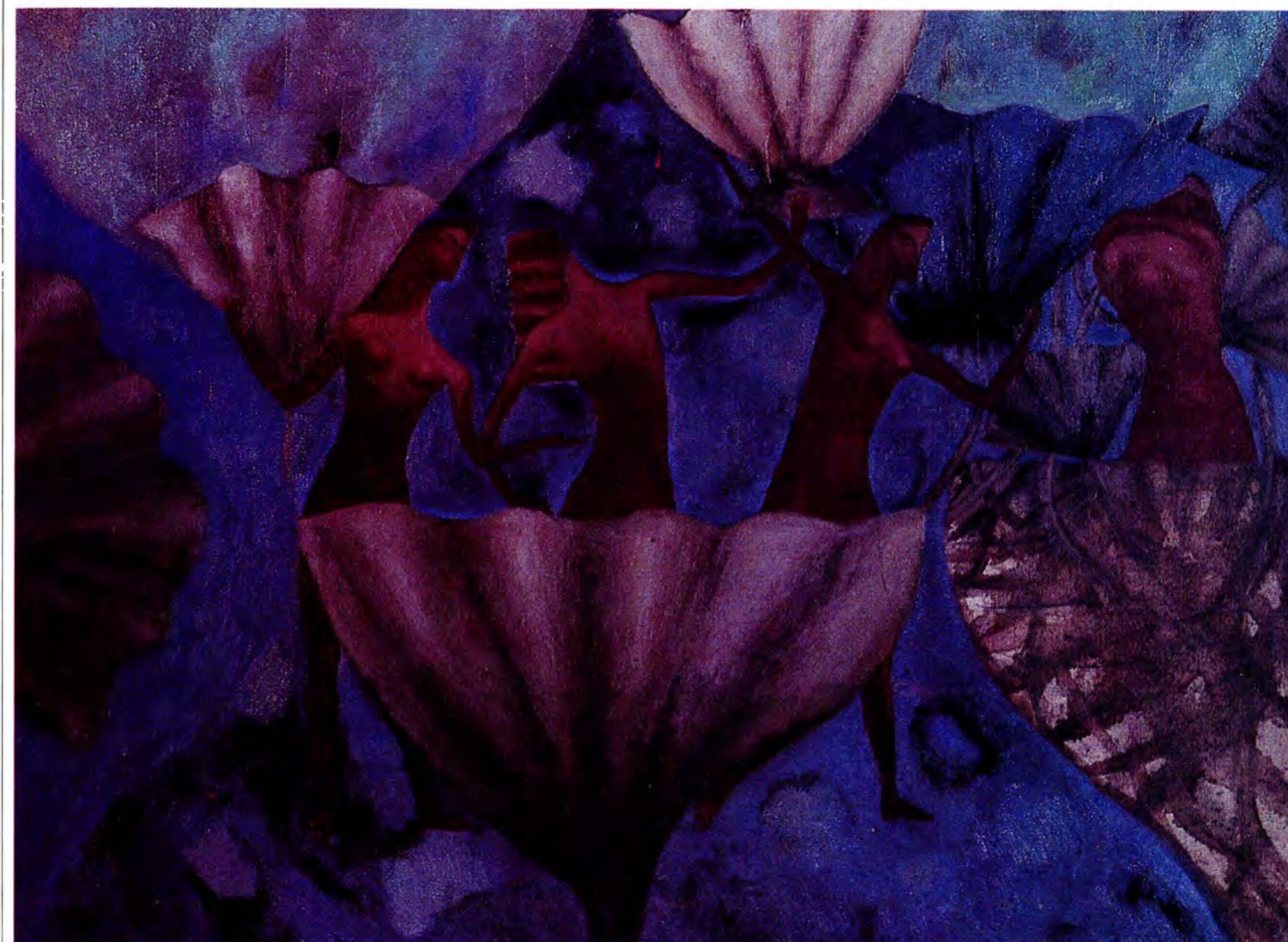
Наступная мая сустрэча з Ірынай адбылася, калі яна пасьля акадэмічнага адпачынку прыйшла на трэці курс жывапісу тэатральна-мастацкага інстытута і трапіла ў майстэрню, якую вялі Аляксей Антонавіч Марачкін і я... І зусім іншага ўзроўню працы. Яны былі зроблены мастаком з багатым жыцьцёвым вопытам, які валодаў неабходнымі жывапіснымі прыёмамі і свабодна імі карыстаўся. Напачатку ў яе творах пераважала графічнае, ілюстратыўнае, што стрымлівала багатыя жывапісныя магчымасьці Ірыны... Пачалася праца ў майстэрні, і Ірына стала раскрывацца як самастойны жывапісец, пачала пісаць больш яскрава, пранікнёна і пачуцьцёва. Узрастае яе зацікаўленасьць народным мастацтвам. На творчасьць большасьці беларускіх жывапісцаў старэйшага пакаленьня не ўплывалі здабыткі жывапіснай культуры XVII—XVIII стагоддзяў. Моладзь — пачынала прыглядацца да жывапіснай спадчыны. Ірыну захапіў іканапіс. Яна зрабіла копію іконы, і калі з Музея старажытнабеларускай культуры храм забраў арыгінал, на яго месца павесілі Ірыніну копію.

Ірына шчыра ўспрыняла каларыстычныя здабыткі, якія, безумоўна, ёсьць у беларускім мастацтве тых часоў, і гэта спрыяла яе зацікаўленасьці каларыстычнымі сістэмамі сусьветнага мастацтва ўвогуле. Яе ўвагу прыцягнула румынская ікона на шкле. Ірына не спынілася на яе візуальным вывучэньні, яна самастойна пачала маляваць свае карцінкі на шкле. Яны былі вельмі добра аздобленыя, у рамачках пад стыль твора. У гэтых працах я бачыў вялікія жывапісныя магчымасьці самой Ірыны як будучага каларыста.

Пазьней Ірына захапілася батыкам, падрабязна вывучала тэхналогію, езьдзіла на завод, каб працаваць на якасным прафесійным узроўні. Што, дарэчы, яна імкнулася рабіць ва ўсім. Узгадваю адну з акадэмічных пастановак, якую вы-

Ірына Сяржаніна, студэнтка VI курса Беларускай акадэміі мастацтваў, трагічна загінула (у аўтакатастрофе) у Польшчы ў верасьні 1993 года. У сярэдзіне лістапада прайшла яе пасьмяротная выстава ў галерэі Дома мастацтваў у Мінску.

Манастырская сажалка. Алей, 1991.



конвала Ірына, — дзьве аголеныя жанчыны на фоне дыванка, пазначанага 1937 годам. Напачатку яна напісала звычайную вучэбную працу, за што, безумоўна, атрымала б нейкую дадатную адзнаку. Але нехта з нас, ці я, ці Аляксей Антонавіч, неяк кранулі ў размове, што дата на дыванку ўсё ж такі 1937 год, страшны год у гісторыі чалавецтва. Гэта стала тэмай для яе. Яна пачала працаваць зусім у іншым кірунку. І ўрэшце атрымаўся мастацкі твор, які вырашаў зусім іншыя задачы, чым акадэмічная штудыя. Яна нават увяла ў карціну чырвоную кветачку, якая палыхае як кроў на фоне драматычных чорных тонаў.

Уражвала тая мужнасьць, з якой Ірына клала фарбу на палатно.

Яна праяўлялася ў пастознасьці, у кінетыцы мазкоў, у арыгінальных колеравых спалучэньнях. І тая неабыякавасьць, з якой яна ставілася да любой работы... Я не магу сказаць, што яна прадбачыла трагічны канец, але яна сьпяшалася выказаць сябе. Яна працавала ў розных матэрыялах (працавала, нягледзячы на тое, будзе гэта добра адзначана на аддзяленьні станковага жывапісу ці не), і гэтыя творы выклікалі ў мяне вялікую цікавасьць. Яны ўплывалі пэўным чынам і на яе станковыя кампазіцыі, выкананыя ў тэхніцы алейнага жывапісу.

Летам Ірына паехала з аднакурсьнікамі ў Сьвір. Угаворвалі ехаць і мяне. Казалі, што там цудоўныя мясьціны, што прыгажосьць краявідаў суладная духоўнаму стану тых людзей... У Сьвіры Ірына шмат працавала. Зьдзіўляе нават колькасьць зробленага за такі кароткі тэрмін (адзін месяц). І гэта пры яе сур'ёзным падыходзе, пры яе адданасьці працы. Яна ніколі не паўтаралася. У кожным творы нейкі новы пластычны ход, новае адчуваньне, нават калі гэтакі просты матыў, як тры дрэвы. Але пластыка, рытміка гэтых дрэў, колеравыя суадносіны... Ужо можна было казаць пра пэўныя каларыстычныя здабыткі Ірыны. Я вельмі асьцярожна ўжываю слова «каларыстыка». Часта чалавека, які такімі якасьцямі не валодае, трактуюць як каларыста. Каларыст — рэдкая зьява ў мастацтве, і было прыемна, што гэтыя здольнасьці пачалі раскрывацца ў Ірыны ўсё больш і больш. Яе працы, асабліва апошняга, сьвірскага перыяду творчасьці, нясуць адбітак самастойнага пошуку. Прычым гэты пошук мае такую якасьць, як моц. Пра многія перыяды ў мастацтве кажуць: перыяд «буры і націску». Гэта быў асабісты перыяд «буры і націску» ў творчасьці Ірыны Сяржанінай...

Вельмі цяжка губляць калегу... Але нашмат больш — такога, якога стараўся выхоўваць, вучыць па меры сваіх сіл...



Краявід. Сьвір. ДВП, алей, 1993.

СВАБОДА — УСЬВЯДОМЛЕНАЯ КАШТОЎНАСЬЦЬ



Сьвір. Чырвоныя дахі. Алей, 1993.

Пакаленьне мастакоў, якія нарадзіліся ў канцы 60-ых — 70-ых гг., яшчэ не пасьпела заявіць пра сябе. Яны яшчэ вучацца ў Акадэміі, рыхтуюцца да працы над дыпломамі, выконваюць курсавыя заданьні. Але ўжо відавочна: яны не такія, як мы, якія скончылі ВНУ, калі яны толькі нарадзіліся. На творчую маладую часіну іх жыцьця выпаў іншы духоўны перыяд — першыя гады дэклараванай незалежнасьці і шырокая легалізаваная інфармацыя пра сучаснае мастацтва сьвету, вольнага ад чырвона-карычневага ўціску. Але гэта і трагічны пераходны час, калі каштоўнасьці свабоднага жыцьця відавочныя, але гэту свабоду рабуе сярод белага дня нялюдская таталітарная ўлада. Гэта прыўносіць разлад у настроі маладых, якім цяжка знайсьці і сьцьвердзіць сябе. Часта яны выглядаюць нібыта і разгубленымі, але мысьліць па-шаблоннаму не жадаюць, хоць існуе небясьпека застацца без стыпендыі ці «вылецець без крылаў» з Акадэміі за не запланаваныя праграмай мастацкія «выбрыкі».

Першае слова ад гэтага пакаленьня нечакана ўзяла на сябе Ірына Сяржаніна і многае пасьпела сказаць за лічаныя гады свайго творчага самасьцьвярджэньня. Замерла на паўсказе яе шчырая споведзь. Але так важна прыгледзецца і задумацца над яе творчым шчыраваньнем. Тут многае на паверхні ў самым даверлівым выглядзе. Яе працы можна аналізаваць як адзінкавую, асобную зьяву ў маладзёжнай творчасьці. Але ўжо можна рабіць на яе прыкладзе першыя спробы аналізу кірункаў патэнцыяльнай творчасьці новага пакаленьня.

Маладым яшчэ не хапае вызначанай сістэмы, тэарэтычнага абгрунтаваньня, разуменьня, чаму яны робяць не так, як ім раяць старэйшыя. Тут яшчэ многае абапіраецца на інтуітыўнасьць, на выпадковыя настроі. Іх захапляюць іншыя ўзоры мастацтва, яны маюць «сваю класіку». Ірына, напрыклад, не стамлялася цытаваць тое, што ёй падабалася ў З. Літвінавай, А. Маціевіча, А. Дэрэна... І пры гэтым лёгка захоўвала і ўласную жывапісную ноту. Дапраўды, у маладосьці лёгкая рука. Маладыя не будуць сумнявацца, прыняць ці не прыняць мастацтва Х. Суціна, М. Роткі, М. Філіповіча ды іншых, якіх яны назавуць сваімі натхняльнымі зоркамі. І такім чынам, трэба спадзявацца, распачнуць працэс пераасэнсаваньня прынцыпаў сучаснай беларускай мастацкай школы, якой яна пачынала складацца на пачатку 20-ых гг. І будуць свабодна рэагаваць на агульнаеўрапейскую творчую спадчыну XX стагоддзя.

Непадобна, каб яны сталі канфармістамі і падпарадкоўваліся ідэалагічным наглядчыкам над мастацтвам. Гэта дзеці іншага часу і ўжо зараз не церпяць навязанай тэматыкі, бо за гэтым часта хаваецца залежнасьць ад чужых думак і падмена мастацкай самамэты мэтай ідэалагічнай. Калі яны будуць такія непадкупныя, грамадства можа іх доўга выпрабоўваць непрызнаньнем. Але тое і добра. Хто не спакусіцца на слугаваньне за добрую ўзнагароду — пойдзе далей. Ірына Сяржаніна ўжо спрабавала свае магчымасьці на міжнародных пленэрах. Мастацкі Захад будзе іх ведаць. Яны і беларускае мастацтва зробяць больш заходнім, бо менавіта ў тых галерэях будуць спрабаваць сябе сьцьвердзіць.

Можа падацца, што яны любяць займацца самакапаньнем, а ілюзію і млявую мройнасьць шануюць больш за важкую рэальнасьць. Але яны проста не жадаюць прыняць тую кандовую рэчаіснасьць, якую ім падсоўваюць стваральнікі рэакцыйных законаў і сродкаў штучнага ўтрыманьня грамадства ў дэмаралізаваным люмпенскім стане. Яны зьберагаюць, росьцяць сябе ў іншым, малазразумелым для нас сьвеце. Яны глядзяць па-свойму і на Беларусь праз арэол загадкавай самапаглыбленасьці, нязвыкласьці. Гэтае новае пакаленьне, мабыць, такое, якім яно і павінна быць. І хоць яно яшчэ не пасьпела як сьлед падрасьці-ўмацавацца, але яго правы на новае ўжо зараз трэба шанаваць.

Я. Н.

ДАРОГА ДА РОДНАГА ДОМУ

Юры Піскун



Адчужэньне. Цэнтральная частка трыпціха «Шляхам лёсу». ДВП, алей, 1993. 70x69.

Персанальная выстава твораў Уладзіміра Уродніча, што адбылася ў маі 1993 г. у Дзяржаўнай карціннай галерэі (Палацы мастацтва), слушна сталася для мастака нагодай для

Бярозавы звон. Алей, 1988. 80x100.



рэтрасьпектыўнага аналізу ўласнай творчасьці, удакладненьня сваёй мастакоўскай пазіцыі, тых памкненьняў, з якімі ён ідзе да гледача. У параўнаньні з папярэдняй выставай мастака (у той жа зале пяць гадоў таму) новая экспазіцыя вызначалася большай строгасьцю адбору, цэласнасьцю, прадуманасьцю акцэнтаў. Мастак адмовіўся ад паказу вялікіх, «праграмных» палотнаў, што ствараліся з нагоды разнастайных савецкіх юбілеяў і ўваходзілі ў рэпрэзентатыўныя экспазі-

цыі шматлікіх юбілейных рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаў. Тыя сюжэтныя карціны, што былі на апошняй выставе Уладзіміра Уродніча, у большасьці сваёй вызначаюцца камернасьцю, асабовымі адносінамі да адлюстраванага. Іх стрыжнявая

Вяртаньне дамоў. Алей, 1991. 80x120.



тэма — мастак і яго родны кут, яго землякі.

На палотнах увасоблены блізкія аўтару, добра знаёмыя ці родныя яму людзі, пра якіх ён распавядае з цёплым пачуцьцём. Апавядальнасьць тут часта злучаецца з прыёмам метафарычных параўнаньняў часавых падзей, з паэтыкай, блізкай да народнай.

Галоўная тэма сюжэтных карцін Уродніча ў значнай ступені вызначальная і для яго персанальнай выставы — людзі роднай яму Століншчыны. На яго палотнах сяляне вяртаюцца з працы, едуць

на веласіпедах з вялікімі кашамі бульбы, плывуць на лодках па Гарыні і Прыпяці, возяць сена, высаджваюць расаду ў цяпліцы, гуляюць вясельлі — жывуць сваім штодзённым жыцьцём («Верасень», «Рытмы Прыпяці», «На берагах Гарыні» і інш.).

Трывожнае лета. Алей, 1993. 90x100.

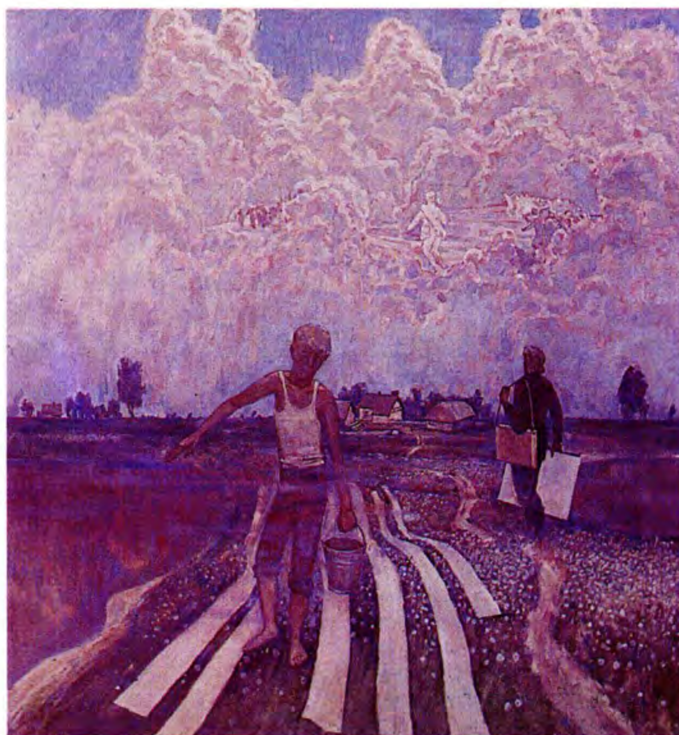


Значнае месца займалі ў экспазіцыі творы аўтабіяграфічнага зьместу. Малюючы сябе разам з блізкімі людзьмі, Уладзімір Уродніч імкнецца стварыць карціну-дыялог, карціну-роздум («Апошнія яблыкі бабулі Тэклі», «Вяртаньне на хутар Лучкі», «Пад старой ігру-

шай»). Можна меркаваць, што ў апошнія гады лірыка-аўтабіяграфічная тэма стала адной з галоўных у сюжэтных карцінах мастака. Іх настальгічны зьмест здаецца больш натуральным, больш шчырым, чым патэтыка некаторых яго раньніх твораў.



Трывожны крык. З нізкі «Людзі Століншчыны». Алей, 1990. 120x170.



Шлях у дзяцінства. Алей, 1979. 140x125.

Індывідуальнае, асабовае асэнсаваньне выбранай тэмы — спатканьня і разьвітаньня з роднай хатай — можа стаць камертонам, сугучным пачуцьцям гледача, для якога вобраз пакінутай роднай вёскі — такі ж дарагі ўспамін, як і для мастака. Глядач як бы атрымлівае магчымасьць далучыцца да таго дыялога, які адбываецца між героямі карцін Уродніча, асабліва там, дзе мастак імкнуўся гарманічна злучыць сваіх герояў-вяскоўцаў з навакольным асяроддзем, родным краявідам («Вясновы роздум», «Векавы пакой»).

У многіх творах аўтар імкнецца выявіць пагрозу жыцьцёваму суладдзю, якую нясе сучасная постіндустрыяльная цывілізацыя Палесься. Выдаткі меліярацыі, чарнобыльскі сьлед, што лёг і на родную вёску мастака, надалі экалагічнае гучаньне многім яго работам апошніх гадоў. Краявід, настрой прыроды займаюць у гэтых карцінах такое вызначальнае месца, што многія з іх натуральней лічыць сюжэтнымі пейзажамі, а не фігуратыўнымі кампазіцыямі.

Увогуле, на персанальнай выставе бадай што ўпершыню так грунтоўна паказаў сябе Уродніч у якасьці цікавага пейзажыста. Раней ён досыць рэдка выстаўляў пейзажы (эцюды і закончаныя творы), якіх у майстэрні назапасілася некалькі соцень. Сакавітая рунь, зялёныя пералескі, краявіды Століншчыны, Ла-

гойшчыны і Полаччыны... З эцюднікам мастак аб'ехаў многія куткі Беларусі, працуючы з натуры, пераносячы на палатно сваё заміласаньне роднай зямлёй. Відавочна, пейзаж — гэта той жанр, які мастак адчувае тонка і артыстычна. Шэраг пейзажаў-карцін напісаны ім як бы на адным дыханьні, па-майстэрску. Сярод іх некалькі выразных адлюстраваньняў дубовага гаю — роднай мастаку Лядзецкай дубровы.

Векавыя дубы-волаты, бусьліныя гнёзды на іх верхавінах, важкія аблокі, што павольна плывуць над роўным, неабсяжным палескім абшарам, паўстаюць на пейзажах Уродніча як адзнакі існасьці роднай зямлі. Некаторыя пейзажы палескай серыі мастака — з роўнай лініяй гарызонту, высокім блакітным небам, цёмнай глыбокай плыньню ракі — вызначаюцца манументальнасьцю. Эпічны настрой твораў, нешматслоўных, стрыманых, здаецца ў нечым сугучным эпічна-манументальнаму сьветаўспрыманьню такіх мастакоў, як Каспар Фрыдрых і Рокуэл Кент.

Але значна больш напісаў Уладзімір Уродніч пейзажаў лірычных, якія маюць элегічную афарбоўку. Гэта пейзажы з залатымі восеньскімі ўзьлескамі, бэзава-блакітнымі туманамі над лугамі, пясчанымі ўзьбярэжжамі рэк і азёр. Часам мастак уключае ў пейзажы адлюстраваньні людзей і тэхнікі, што не заўсёды здаецца пераканаўчым, калі-нікалі бракуе сімвалічнай узьнёсласьці выбранай ім пейзажнай тэмы.



Восень у Дзяніскахі. Алей, 1990. 89x97.



Вясёлка надзеі. Алей, 1991. 150x120.

Партрэтаў на выставе было прадстаўлена не вельмі шмат. Але і ў гэтым жанры прасочваецца абраная мастаком лінія — на партрэтах найчасьцей добра знаёмыя яму людзі, яны паказаны на фоне краявіду, сугучнага па настрою душэўнаму стану тых, каго ён малюе. Калі ў партрэце М. Дрынеўскага мастацкае вырашэньне здаецца ўсё ж не вельмі пераканальным, то партрэт Н. Загорскай кранае лірычнасьцю вобраза паэткі. Уражвае пластыка жаночай постаці з прыўзьнятымі як крылы тонкімі рукамі. Жанчына стаіць перад веснічкамі роднага дому на фоне пакрытых жоўтай лістотай дрэў, нібы птушка, што зьбіраецца паляцець.

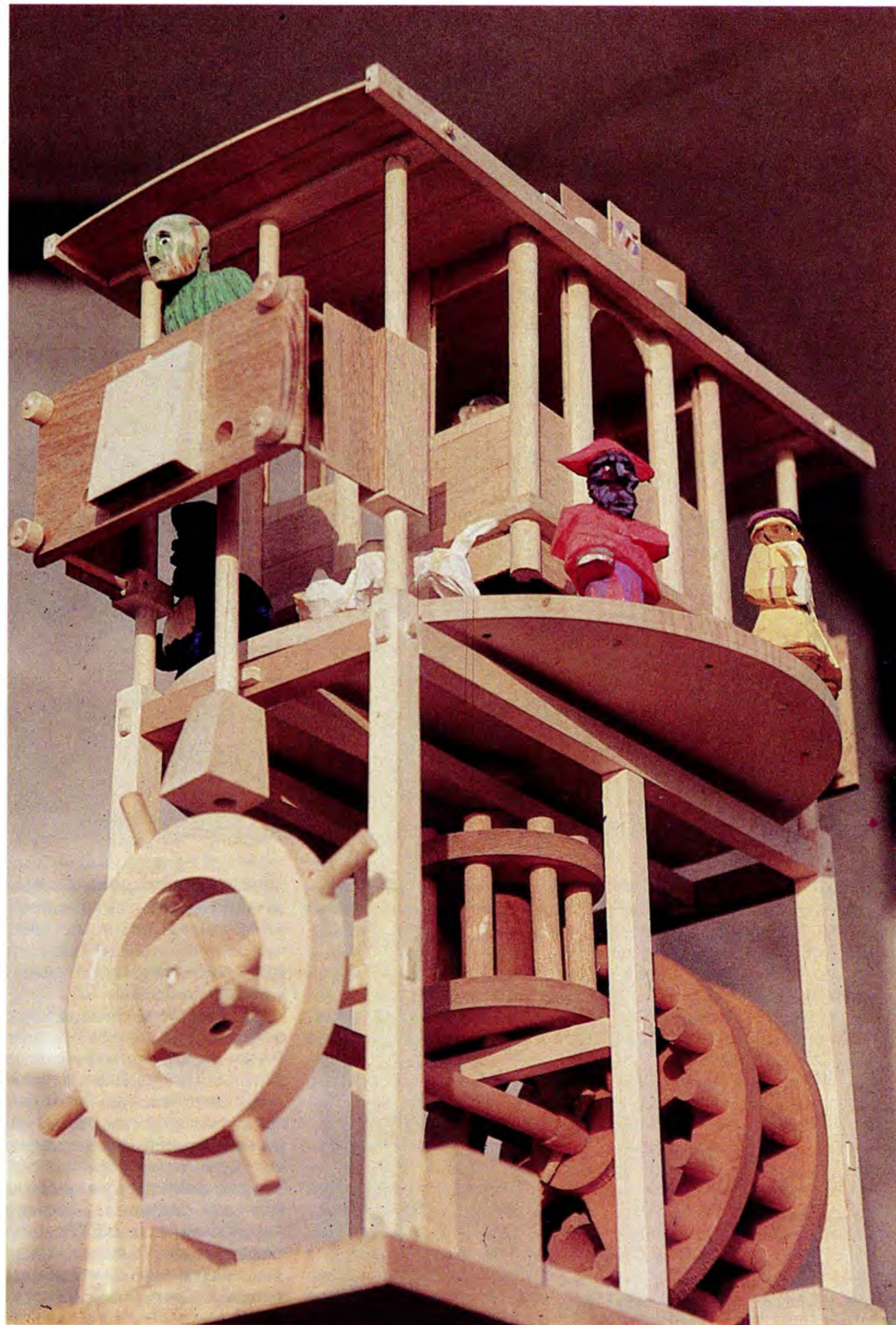
Вядома, мае ўражаньні ад выставы Уладзіміра Уродніча ў нечым суб'ектыўныя і падзяляюцца далёка не ўсімі. Але, напэўна, землякі мастака, тыя простыя людзі, якіх ён найчасьцей малюе і якім у першую чаргу адрасуе свае творы, добра яго разумеюць і шчыра радуюцца, пазнаючы сябе на карцінах. Праз тыя палотны адбываецца таксама вяртаньне мастака да родных мясьцін, да роднага дому.



ВІЦЕБСКІЯ ЛАЎРЭАТЫ

Мікола Паграноўскі

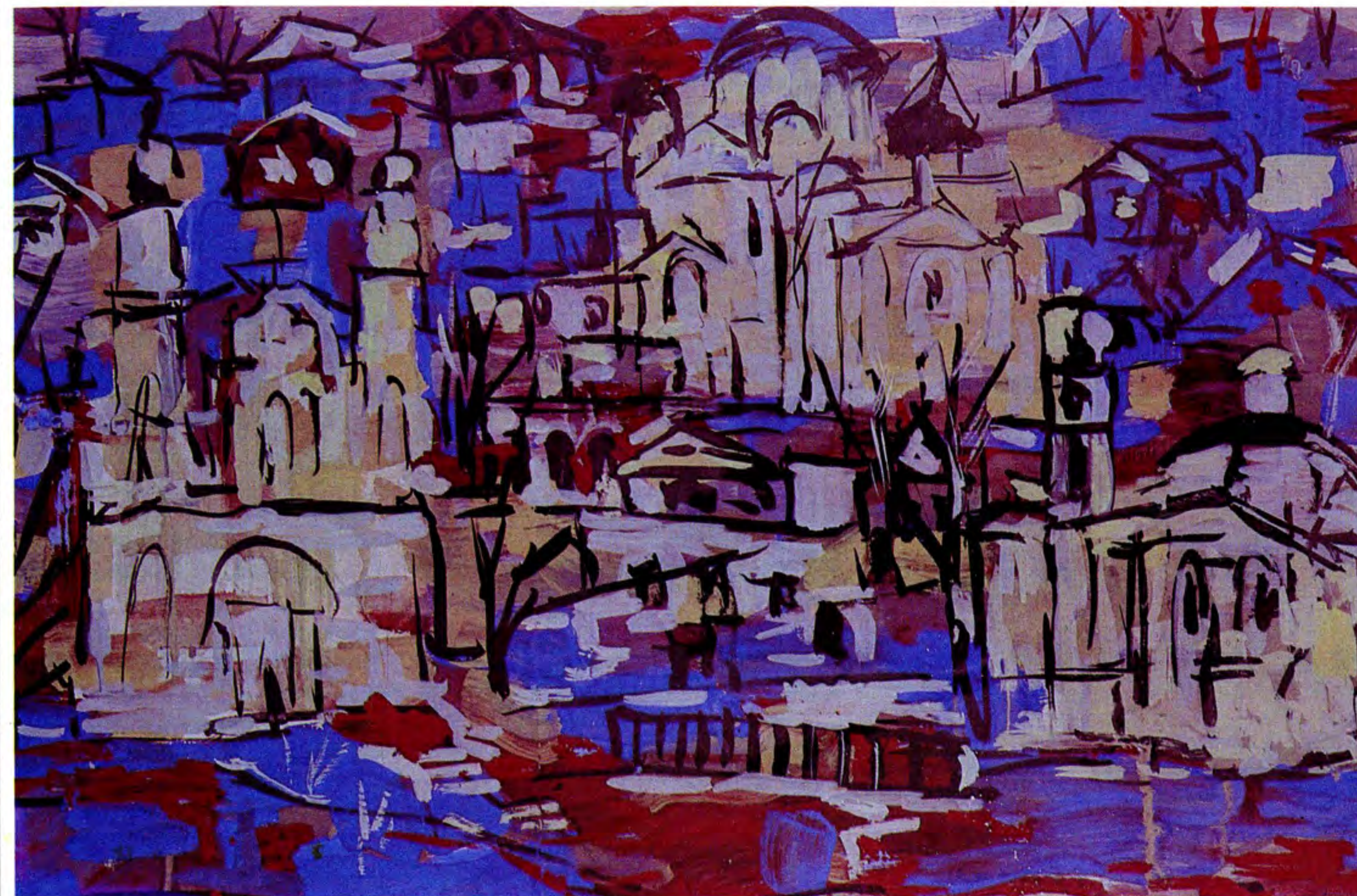
Не першы ўжо год праводзяцца студэнцкія фестывалі ў Віцебску. У мінулым годзе адбыўся чарговы фестываль. Нялёгка распачаць добрую справу, але значна цяжэй утрымаць яе на належным узроўні. У горадзе знайшліся людзі, якія змаглі дапамагчы гэтаму не словамі, а канкрэтнымі справамі. Фундатарамі фестывалю сталі: «ВИТКОМБАНК» (старшыня праўленьня банка — З. П. Аляксеева), а таксама брокерская кантора «ПУЛЬСАР» (прэзідэнт — В. І. Арлоў). Заснавальнікі фестывалю: Упраўленьне культуры аблвыканкама, абласны Палац культуры прафсаюзаў і кампанія «АРТ МАРК» (прэзідэнт М. Г. Раманоўская).



Алесь Ганжураў. Трамвай. Дрэва, 1992.

У рамках фестывалю праводзіўся конкурс-выстаўка візуальных мастацтваў студэнтаў мастацкіх сьпецыяльнасцяў віцебскіх інстытутаў — «АРТ-СЭСІЯ.93». Паколькі я быў запрошаны ў яго журы, то і распраявіў сябе мастацтвазнаўца і жывапісец з Полацка Алег Ладзісаў.

Не менш складана было вызначыць лаўрэатаў, якіх па ўмовах конкурсу магло быць пятнаццаць. Члены конкурснай камісіі разгледзелі ўсе творы, якія экспанаваліся ў залах Віцебскага абласнога Палаца культуры прафсаюзаў. Не абмінулі ўвагай і тыя, якія не ўвайшлі ў экспазіцыю. У выніку двухдзённай працы конкурснай камісіі (журы) (яе прадстаўлялі Гаўрыла Вашчанка, Зоя Літвінава, Анатоль Кузьняцоў, Сяргей Бабарыка, Сяргей Дзьмітрыеў, Мікола Паграноўскі) былі вылучаны наступныя лаўрэаты: Алена Пышынская, Тацьцяна Карымава, Ірына Казлова, Віялета Някрасава, Тацьцяна Якаўлева, Марына Кісялёва, Ігар Адамовіч, Ігар Шыкулаў, Валеры Пышынскі, Вікторыя Крупская, Алег Аруцюнян, Алег Пракарына, Інеса Дзянішчык, Сяргей Драгун, Ігар Бяспалаў. І яшчэ адзін аўтар — Алена Чэрнігава ў якасьці



Ігар Рудзеня. Сабор. Полацк. Кардон, гуаш, 1993.

павядаць буду пераважна пра гэтае. На выстаўцы былі тры разьдзелы: ужытковае мастацтва, жывапіс і графіка. Было паказана 259 твораў 42 аўтараў. Было, праўда, і некалькі скульптур, але яны, як кажуць, «пагоды не рабілі».

Вялікую працу па падрыхтоўцы выставы выканалі выкладчыкі віцебскіх інстытутаў Мікалай Прусакоў (Віцебскі педагагічны інстытут імя С. М. Кірава), Васіль Васільеў, Натальля Лісоўская (Віцебскі тэхналагічны інстытут). Яны і вылучылі найбольш цікавыя творы для выставы. Але самай складанай задачай было стварыць цэласную экспазіцыю з твораў, розных як па стылю, так і па тэматыцы. Тут, на мой погляд, выдатна



выключэньня стала шаснаццатым лаўрэатам. Акрамя дыпломаў лаўрэаты атрымалі грашовыя прэміі ў памеры дзьвюх стыпендый.

Конкурс быў выдатна арганізаваны. Здаецца, толькі што былі вылучаны лаўрэаты, а ўвечары, падчас віншаваньня, на вялікім экране паказвалі каляровыя слайды з іх твораў. І — гром апладысьментаў у гонар кожнага пераможцы. Выдатным завяршэньнем гэтага цудоўнага дня быў паказ новай праграмы Маскоўскага сучаснага балета пад кіраўніцтвам Мікалая Агрызкава.

Не абміну увагай і тых удзельнікаў «АРТ-СЭСІІ.93», якія не апынуліся ў ліку лаўрэатаў. Многім з іх не хапіла толькі аднаго кроку, каб стаць у гэты шэраг. Запомніліся творы «Восень» (Анатоль Шарапа), «Сабор. Полацк» (Ігар Рудзеня), «Дзяўчына і кветкі» (Ігар Чорны), «Старызьнік» (Андрэй Духоўнікаў), «Трамвай» (Алесь Ганжураў). Цікавыя творы паказаў Абрам Зарх (кампазіцыя з пяці плакетак з агульнай назвай «Вяртаньне да духоўнасьці», а таксама Натальля Зайцава — восем эскізаў касьцюмаў...

Не так даўно вядомы астролаг Павел Глоба прадказаў Віцебску лёс сталіцы Беларусі. Адміністрацыйнаю сталіцаю, відаць, Віцебск не стане, а вось мастацкаю — магчыма; гэта пацьвярджаецца не толькі багатай культурнай спадчынай Віцебска, але і падзеямі дня сёньняшняга.



Валеры Пышынскі. З нізкі «Якія сядзяць». Папера, алоўак, 1993.

Алена Пышынская. Кветкі і горад. Батык, 1992.

ВЫСТАВЫ

НАТХНЁНЫЯ ПРАСТОРАЮ

Джавэн Нікалсан (Jovan Nicholson)

з 1991 года пастаянны прадстаўнік Брытанскага Савета ў краінах СНД па пытаньнях арганізацыі і правядзеньня мастацкіх выстаў. У кастрычніку 1991 года арганізаваў у Мінску выставу графікі Генры Мура.

Джавэн Нікалсан (Вялікабрытанія)



Кэнет Армітаж. Эцюд вялікай групы, якая сядзіць. Бронза, 1957. Даўжыня 38 см.

Адкрытая ў сьнежні 1993 г. у Дзяржаўным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь выстава «40 гадоў брытанскай скульптуры» — другая з ліку арганізаваных і паказаных Брытанскім Саветам у Мінску. Мэта яе — пазнаёміць гледачоў з асноўнымі плынямі ў скульптуры Брытаніі ў перыяд з 1939 па 1979 год на прыкладзе работ вядучых мастакоў таго часу.

Лічыцца, Брытанія зрабіла найвялікшы ўклад у мастацтва XX стагоддзя менавіта ў галіне скульптуры. Настолькі вялікі, што можна гаварыць пра цэлыя пакаленьні скульптараў, якія зьмяняюць адно аднаго, пра адносіны настаўнік — вучань — асістэнт, найбольш відочныя на прыкладзе такіх мастакоў, як Мур і Каро. Гэтая тэндэнцыя ўзмацнілася пад уплывам школы мастацтва ў пасьляваеннай Брытаніі, асабліва Школы сьвятога Марціна ў Лондане. Аднак цяжка гаварыць пра «чыста брытанскую» скульптуру, таму што яна ўвабрала ў сябе шмат якія тэндэнцыі з мастацтва розных краін і народаў. Прыклад таму — творчасьць Джэкаба Эпстайна, амерыканца паводле нараджэньня, які прыехаў у Брытанію ў 1905 годзе. Разам з Гаўдыерам Брзэска і Эрыкам Гілем ён узначаліў сучасны кірунак у мастацтве Брытаніі перад першай сусьветнай вайной. На Эпстайна вялікі ўплыў зрабіла першабытная і афрыканская скульптура, што зьберагаецца ў Брытанскім музеі, а таксама ідэі крытыка Рожэра Фрая, выкладзеныя ў кнізе «Мастацтва і дызайн». На думку Фрая, выразнасьць формы для мастака больш важная, чым дэталёвае ўвасабленьне яе. Гэта азначае асаблівую рэзкасьць контураў і дакладную адпаведнасьць матэрыялу. Пасьля сьмерці Эпстайна Г. Мур пісаў: «Эпстайн атрымліваў рэзкія заўвагі, цярпеў абразы, рабіўся аб'ектам насьмешак, адным словам, з ім адбывалася ўсё тое, што і з усімі мастакамі з часоў Рэмбранта. Паколькі скульптурай у гэтай краіне толькі пачыналі цікавіцца, ён быў першы ў шэрагу атакаваных».

Мур вучыўся ў Фрэя і Эпстайна. Усьлед за імі ён сьцьвярджаў, што «скульптура мае сваё ўласнае жыцьцё, незалежнае ад прадметаў, якія яна прадстаўляе, і павінна быць паўнакроўнай і самастойнай, моцнай і жыцьцядзейнай, аддаваць часьцінку энергіі і магутнасьці вялікіх гор». Гэтая згадка пра энергію гор — ключ да яго твораў, ён пастаянна гаварыў пра яе.

Асноўнымі тэмамі Генры Мура былі маці і дзіця, постаць лежма. Тэма сям'і асабліва цікавіла яго ў 1946—1949 гадах, што зьвязана з нараджэньнем яго адзінага дзіцяці. У гэты час створана «Сямейная група» — бацька і маці трымаюць дзіця на як бы сплеценых руках. Мужчынская постаць ў кампазіцыі — зьява даволі рэдкая для творчасьці Мура. «Сямейная група» — праява пяшчоты і каханьня, яна закранае вечныя ісьціны жыцьця. Лежма — гэта поза, якой Мур даваў перавагу, таму што, на яго думку, яна дае «найбольшую свабоду, кампазіцыйнасьць і прасторавасьць...». «...Постаць лежма можна разьмясьціць на любой паверхні. Яна адначасова і свабодная, і нерухомая». Манументальныя формы гэтых постацей бяруць свой пачатак у прыродзе. Гэта не легкадумныя дзяўчаткі, а пацяжэлыя матроны, з моцнымі і магутнымі рукамі і нагамі, што выклікаюць ва ўяўленьні вобразы скалаў.

У пачатку 1960-ых Мур пачаў рабіць бронзавыя скульптуры, якія па маштабу пераўзыходзілі ўсе створаныя да яго. І ён працягваў займацца імі 25 гадоў. Яны зламалі межы выставачных галерэй і патрабавалі адкрытай прасторы. Рухаючай сілай для большасьці гэтых работ зьяўляюцца так званыя «знойдзеныя» прадметы — камяні, косткі. Майстар абыгрывае іх, счапляе разам, знаходзіць пэўнае кампазіцыйнае вырашэньне. Трохмерныя формы праглядваюцца з розных пунктаў, і абход гэтых скульптур — своеасаблівае падарожжа, дзе кожны раз бачыш зусім іншае.

Бліжэйшым спадзьвіжнікам Мура была Барбара Хэпварт (яны разам вучыліся ў Каралеўскім коледжы мастацтва, разам выстаўляліся). Хэпварт — першая ў Брытаніі жанчына-скульптар, чые работы былі прызнаны значнымі. Хэпварт і Мур, па сутнасьці, карысталіся аднымі і тымі ж крыніцамі. Але Мур больш схіляўся да афрыканскага, мексіканскага мастацтва і Пікасо, а Хэпварт — да класічных павеваў этрускага мастацтва і Бранкузі. На абодвух вялізнае ўражаньне зрабіла паездка ў Італію ў пачатку 1920-ых гадоў, дзе Хэпварт вучылася мастацтву разьбы.

У канцы 1920-ых гадоў Мур, Хэпварт і крытык Герберт Рыд уладкаваліся ў Хэмпстэдзе. Яны разам працавалі, разам выстаўляліся, разам праводзілі сьвяты, уцягваючы ў сваё кола і іншых мастакоў (такіх, як Бэн Нікалсан, Мандрыян, Джын Геліён, Могай-Надзь). І хоць яны былі яшчэ мала вядомыя па-за мастацкімі коламі Брытаніі, гэта быў адзін з найбольш хвалюючых перыядаў у разьвіцьці брытанскага мастацтва. Публікацыі Герберта Рыда дапамагалі ўкараняць новыя ідэі не толькі ў сучаснае брытанскае мастацтва, але таксама знаходзіць аднадумцаў у іншых еўрапейскіх краінах. З пачаткам вайны «хэмпстэдская група» развалілася. Мур пераехаў у хартфордшырскую вёску Мач Хэдэм, разьмешчаную паблізу Лондана, дзе жыў да свайго апошняга дня. Мандрыян зьехаў у Нью-Йорк, а Хэпварт і Нікалсан — у маленькую рыбацкую вёску Сент-Іўс на паўднёвым захадзе Англіі. Несумненна, што ў гады супрацоўніцтва мастакі ўзаемна



ўплывалі адзін на аднаго, але кожны з іх меў свой уласны падыход да агульных праблемаў формы, колеру і лініі.

З самага пачатку свайго творчага шляху Барбара Хэпварт была занятая пошукам новых эстэтычных формаў. «Свабода напрацоўкі ідэі здаецца жыцьцёва важнай, асабліва калі яна зьдная з пачуцьцём хуткага адкрыцьця». «Адтуліна» або «дзірка» і былі такім адкрыцьцём. Хэпварт першай выкарыстала эфект адтуліны, на год раней, чым Мур. Праразаньне адтуліны было важным вынаходніцтвам, ірацыянальным, чужым для закрытай формы. Гэта ў сапраўднасьці быў духоўны адрыў ад традыцый. Праразаючы каменную масу, Хэпварт пераводзіла аб'ём у іншую катэгорыю. Адносіны паміж формай і прасторай сталі больш акрэсьленымі, менавіта: прастора праходзіць праз постаць і злучаецца з бясконцасьцю. Большасьць работ Хэпварт у пасьляваенны час зроблена пад уплывам мора і нясе ў сабе абаяльнасьць англійскага краявіду. Новым элементам і сродкам выяўленьня пачуцьцяў, народжаных з успрыманьня навакольля, робіцца колер. Ён дзейнічае як працяг формы, усё больш адухоўленай, і выклікае асацыяцыі з нейкімі праявамі прыроды, сьвятла.

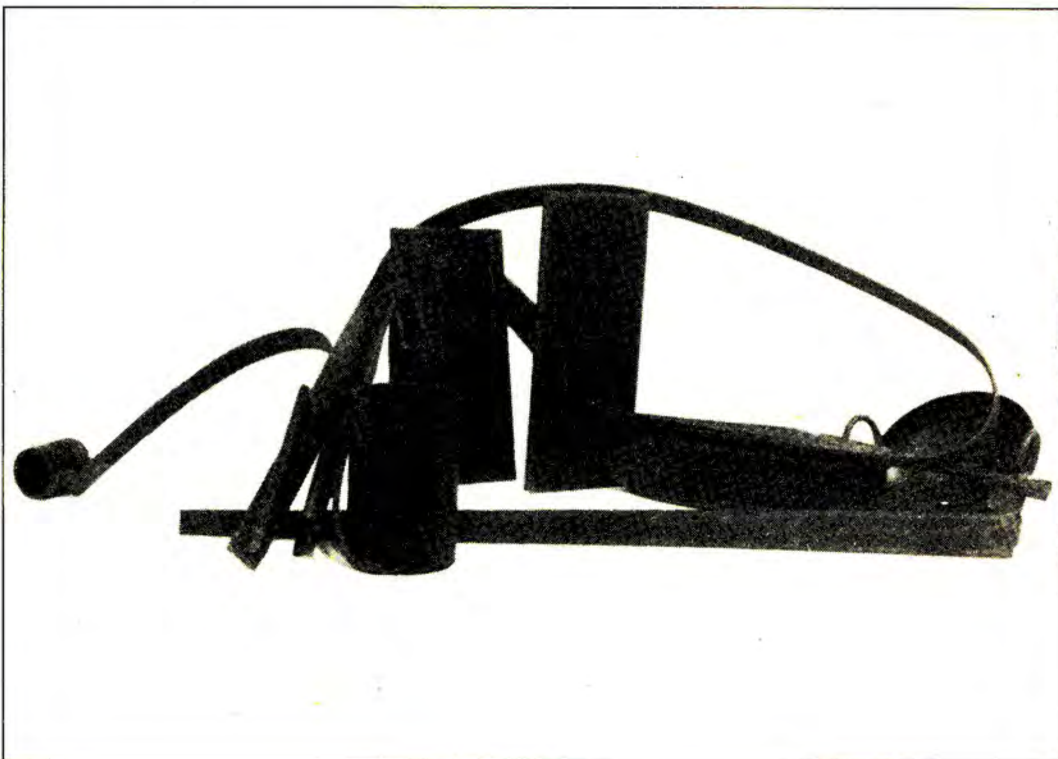
На Венецыянскай біенале 1952 года Брытанія прадставіла восем маладых мастакоў, шэсьць з якіх паказалі свае работы на выставе: Адамс, Армітаж, Чэдвік, Мэдаўз, Паалоці, Тэрнбул. Крытык Герберт Рыд у той час стаў больш цікавіцца ідэяй мастацтва, непасрэдна зьвернутага да падсьвядомасьці, што было вынікам вайны. Ён пісаў пра адчай, які здолелі выказаць гэтыя скульптары, пра тое, што іх скульптуры ўвасабляюць вобразы «драпежных зграй або вялізных кіпцюрыстых лап, якія мітусяцца на паверхні мора, разадраных целаў, разбуранага каханьня, геаметрыі страху». Пад такой назвай — «геаметрыя страху» — гэтыя мастакі і сталі вядомыя, хоць само паняцьце мае дачыненьне не да ўсіх прадстаўнікоў групы. Агульным была ўласьцівая іх творам метафарычнасьць: у няўклюдных, відазьмененых формах чалавечага цела і жывёл яны хацелі перадаць напружанасьць часу.

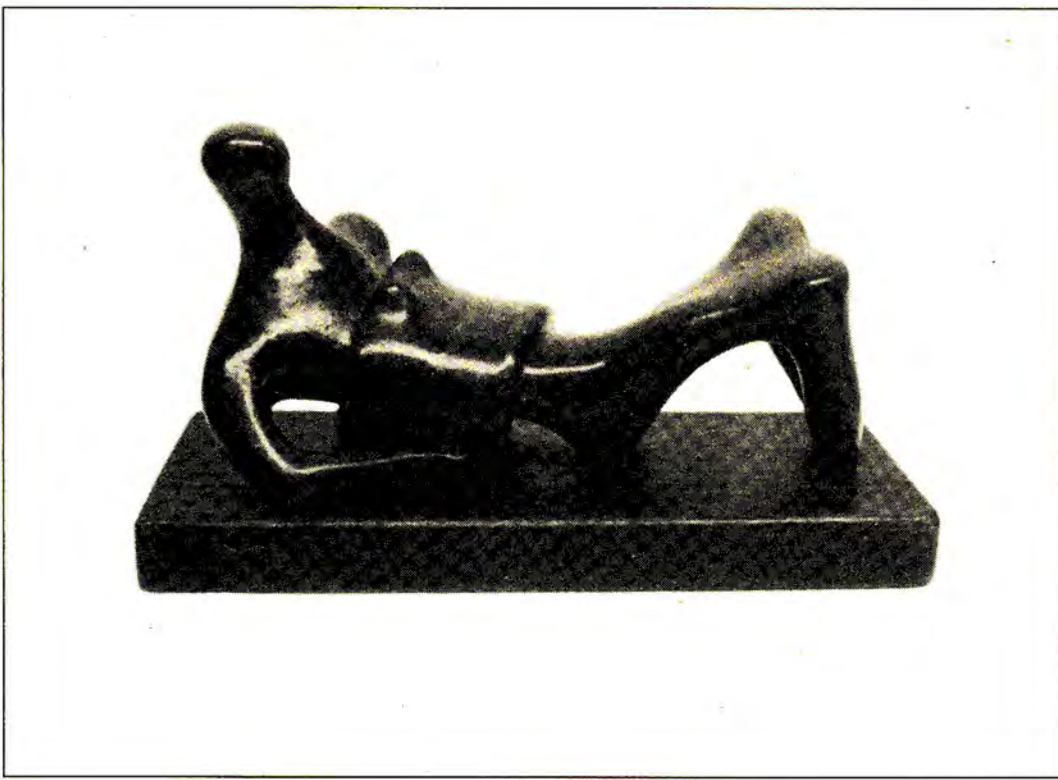
Назва «геаметрыя страху» менш за ўсё мае дачыненьне да Кэнета Армітажа. Яго цікавілі сувязі, якія існуюць паміж скульптурай і архітэктурай, ён запазычваў структурныя элементы зварной скульптуры і быў прыхільнікам плоскай прасторы, не прымаў трохмерную манументальнасьць Мура. Адмова ад манументальнасьці прывяла Армітажа да больш дэталёвага і прафесійнага разьвіцьця эфекту падвешанасьці і легкаважкасьці скульптуры, чым у яго сучасьнікаў.

У 1948 годзе мастак Віктар Пасмор выклікаў сенсацыю праз увядзеньне абстракцыі. Ён разумеў, што пасьля вайны брытанскае мастацтва дасягнула толькі часткі таго посьпеху хэмпстэдскай групы, які быў да вайны. Пасмор перайшоў ад маляваньня птушак, пейзажаў і нацюрмортаў да вырабу канструкцыйных рэльефаў, сабраў вакол сябе групу аднадумцаў — канструктывістаў, з Робертам Адамсам уключна. Праўда, у адрозьненьне ад большасьці канструктывістаў, Адамс не карыстаўся матэматычнымі формуламі і працаваў пераважна ў традыцыйных матэрыялах, ствараў невялікія па маштабу, кампактныя кампазіцыі з асноўных форм — цыліндраў, кубоў, прамавугольных блокаў і прамых вузкіх апор.

Несумненна, найбольш цікавым сярод скульптараў, якія працавалі ў стылі «геаметрыя страху», зьяўляецца Эдуарда Паалоці, чые работы зьведалі шэраг зьмяненьняў. Ён спрабаваў прынесьці ў мастацтва новыя тэмы і сьцьвярджаў, што мастацтва магло б быць часткаю вялікага сьвету дызайну, архітэктуры і навукі. Паалоці не займаўся вынаходніцтвам новых форм, абмяжоўваў сябе ўжо знаёмымі катэгорыямі. Яго працы маюць грубыя абрысы, ім уласьцівы гульлівасьць і гумар, сьвядомае адмаўленьне вытанчанасьці мастацтва. Шмат якія раньнія яго творы зьявіліся пад уплывам Джакамеці і Дзюбуфэ, з якімі ён пазнаёміўся ў Парыжы ў паваенны час. Уільям Тэрнбул і Х'юберт Далвуд выступілі супраць плыні «геаметрыя страху». Большасьці іх работ уласьціва сьцьвярджэньне грунтоўнасьці і масіўнасьці формы. Пры разглядзе іх твораў узьнікае адчуваньне пазачасавай аўры, узмоцненай падкрэсьліваньнем рэальнасьці або літаратурнасьці скульптуры.

Тэрнбул займаўся тым, што ён называў «даставаньнем твораў з часу». Яго скульптуры ствараюць ўражаньне аддаленасьці

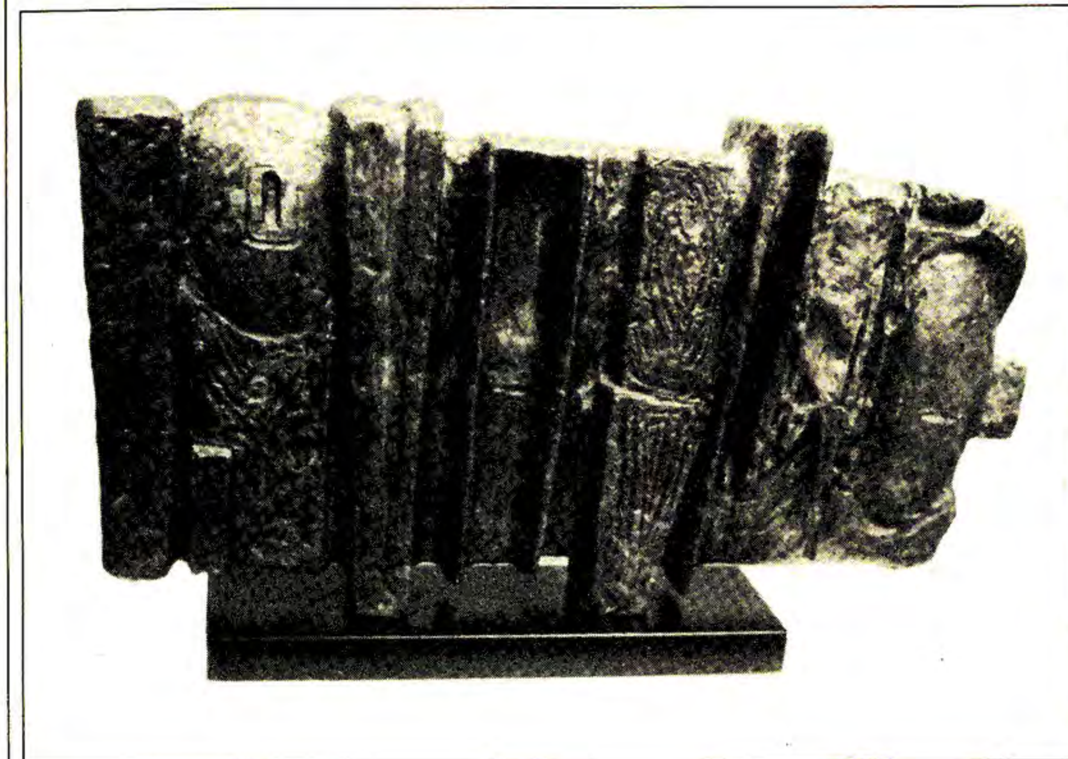


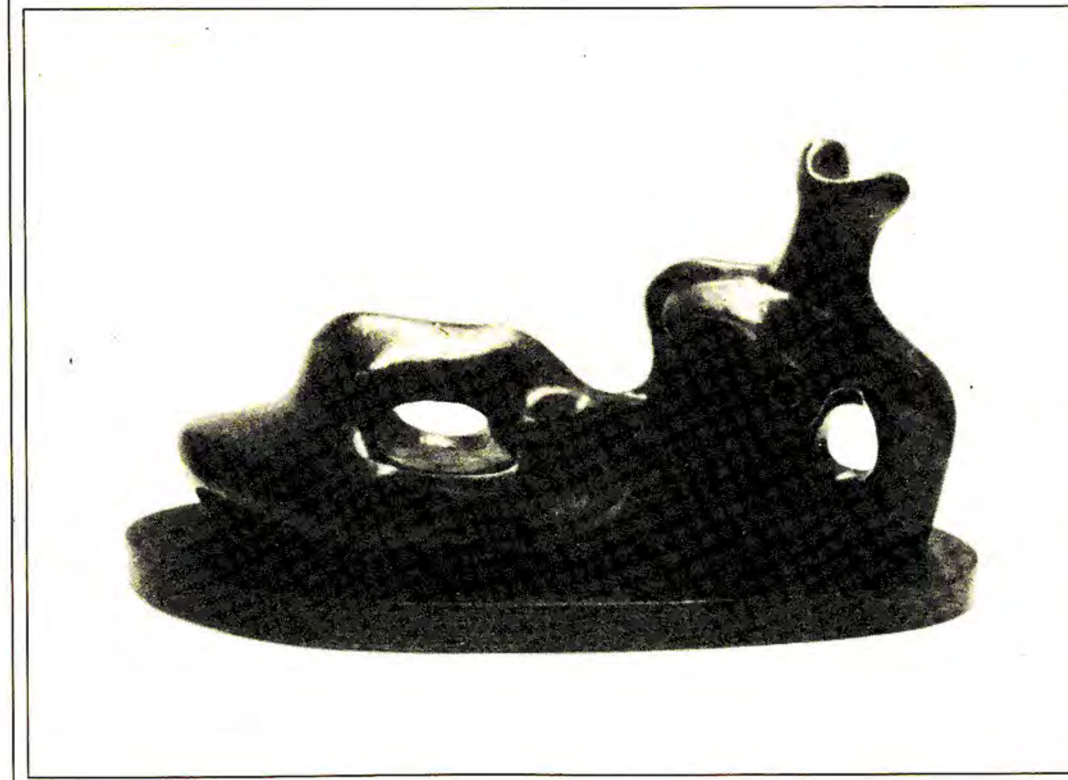


Кэнет Армітаж. Постаць стойма з разьведзенымі рукамі. Бронза, 1957—1958. Вышыня 42 см.

Энтані Каро. Стол-форма СССХ. Сталь з іржой і лакіроўкай, 1976—1977. 50x137x98.

Генры Мур. Прылеглая постаць. Бронза, 1939. Даўжыня 22,9 см.







Х'юберт Далвуд. Экран. Алюміній, 1959. 52x101,5.

Лін Чэдвік. Назіральнік II. Бронза, 1959. Вышыня 71 см.

Генры Мур. Прылеглая постаць. Бронза, 1939. 14,7x29,8.

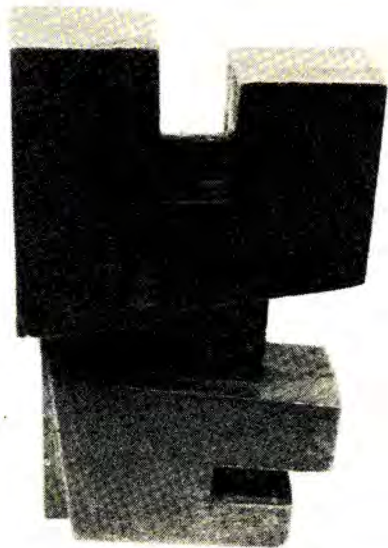
часу і месца, выклікаюць пачуцьці, падобныя да тых, з якімі чалавек разглядае прадметы, знойдзеныя падчас археалагічных раскопак.

У пачатку 1960-ых гадоў Энтані Каро адкрывае новы кірунак у брытанскай скульптуры. Яго творы па задуме і маштабу нагадваюць архітэктурныя праекты і зроблены са стальных дэталей (часам з адыходаў вытворчасьці), якія звараны ці скручаны ў складаныя прасторавыя кампазіцыі. Характэрнымі асаблівасьцямі работ Каро зьяўляюцца адсутнасьць пастамента, выкарыстаньне прыёмаў жывапісу (нацюрморта) у гарызантальных кампазіцыях, сфармаваных з нейкіх як бы зьменлівых прамых і крывых элементаў.

З 1953 да 1979 года Каро выкладаў у Школе мастацтва сьвятога Марціна ў Лондане. Яго імкненьне да пазнаньня сьвету, дзіўная вынаходлівасьць дапамаглі ўзгадаваць цэлае пакаленьне маладых мастакоў, што працуюць у яго стылі. Такія скульптары, як Філіп Кінг, Дэвід Анэсьлі, Уільям Тукер, працягнулі справу Каро.

Публікацыя падрыхтавана Т. Карандашавай паводле публічнай лекцыі Джавэна Нікалсана.

Пераклад з рускай мовы.







Роберт Адамс. Бронзавы прастакутнік, форма № 8. Бронза, 1955. Вышыня 28 см.

Уільям Тэрнбул. Торс у форме сякеры. Бронза, 1979. 34x30,5x5,5.

Эдуарда Паалоцці. Долус. Сталь, пакрытая хромам, 1967. 128,9x78x15,9.

Генры Мур. Сямейная група. Бронза, 1946. Вышыня 17,8.

Лін Чэдвік. Зьвер XXII. Бронза, 1959. Вышыня 41,3 см.

ПАРОМАМ ПРАЗ ЛА-МАНШ

ВЫСТАВА

Валеры Буйвал

Мы бачылі гэтыя творы раней толькі «на карцінках» ды ў падручніках пра буржуазную эстэтыку, а каму пашэнціла больш, то і на рэдкіх выставах у адной з імперскіх сталіц. «40 гадоў брытанскай скульптуры» — той выпадак, калі Магамет не ідзе да гары, а гара прыйшла да Магамета. Выстава брытанскай пластыкі на галерэі Мастацкага музея Беларусі ў сьнежні 1993 г. сапраўды яшчэ адно адкрыцьцё малазнаёмай старонкі еўрапейскага мастацтва. І адначасова працяг цудоўнай традыцыі, якая склалася за апошнія гады ў нашым музеі (успомнім выставу класічных твораў еўрапейскай скульптуры XX стагоддзя з Нямеччыны ў 1990 г.).

Брытанская выстава пачалася з урока нашым экспазіцыянерам. Упершыню прыйшоў «караван», дзе ўсё было прадумана да дробязяў дзеля наладжваньня аўтаномнага паўнавартаснага жыцьця экспанатаў у чужых сьценах. Перш-наперш музейныя рабочыя атрымалі белыя пальчаткі і халаты. Потым пачалі даставаць са скрыняў разам з творамі ўсё неабходнае абсталяваньне. Та-ак, гэта не нашыя скрыні для карцін, у якія забіваюць цьвікі, як у труну...

Выстава атрымалася рэпрэзентатыўная, але ў той жа час камерная, у гарманічным спалучэньні пластыкі (у асноўным малых форм), графікі і малюнкаў, сярод якіх шэраг эскізаў да скульптур, што прадстаўлены тут жа (рэдкая сустрэча). Брытанская Рада, дзяржаўны орган, які мае ўласную калекцыю з 6000 твораў, пастаралася прагартаць перад беларускім гледачом найцікавейшыя старонкі мастацкай энцыклапедыі сваёй краіны.

Генры Мур (Henry Moore, 1898—1986)... Для скульптуры XX стагоддзя ён тое, што для жывапісу Пабло Пікасо. Той, хто памятае яго́ныя манументальныя кампазіцыі, пагодзіцца, што і ў маленечкіх бронзавых фігурках (вышыня 17,8 см; даўжыня 22,9 см) цалкам захавалася фарматворчая энергія мураўскага абстракцыянізму, гуманнага, несхематызаванага, арганічнага. «Прыгажосьць у сэнсе, які ёй надавалі творцы класічнай Грэцыі і Рэнесанса, — гэта не тое, да чаго я імкнуся, — прызнаваўся вялікі скульптар. — Існуе функцыянальная розьніца паміж прыгажосьцю экспрэсіі і сілай экспрэсіі. Першая можа падабацца, а другая намагаецца адлюстраваць духоўную вітальнасьць (жыцьцёвасьць), што для мяне больш хвалюючае і глыбокае».

Як заўсёды, побач з ім імя Барбары Хэпварт (Barbara Hepworth), 1903—1975), другога старэйшага майстра брытанскай скульптуры. Яе абстракцыя — гэта ўжо поўны адыход у беспрадметнае, у пульсуючую геаметрыю бронзы. Хоць разам з «Варыяцыямі на тэму» мы знаходзім і кампазіцыю «Эгеец», дзе канкрэтнасьць назвы падказвае магчымасьць пошукаў нейкага прататыпа. А можа гэта толькі настраёвая правакацыя гледача аўтарам?

Усе дасьледчыкі падкрэсьліваюць выключнае значэньне брытанскай экспазіцыі на біенале ў Венецыі ў 1952 г., дзе ярка выступіла новае пакаленьне скульптараў. Вось яны, цяпер прызнаныя класікі, у нас на галерэі...

Роберт Адамс (Robert Adams, 1917—1984) і яго «Бронзавы прастакутнік, форма № 8» з шэрагу брутальных варыяцый геаметрызаваных мас. Халодная кубатура ўстае натапырана, бязьзуба шчэрыцца на гледача. Але, пагадзіцеся, не палохае, яна падкантрольная чалавечым вымярэньням.

Гуманоіды Кэнета Армітажа (Kenneth Armitage, нар. 1916) і Лін Чэдвік (Lynn Chadwick, нар. 1914) — партрэты ў бронзе матылькова- і робатападобных істот. Тонкімі, вострымі ножкамі насякомых яны няўклюдна танцуюць на памежжы антрапаморфнага сьвету вобразаў і касьмічнага холаду абстракцыі. І раптам у гэты шэраг урываецца «Зьвер XXII», на наш погляд, найвыдатнейшы твор усёй экспазіцыі. Л. Чэдвік нібыта накручвае



пружыну жывога, агрэсіўнага біялагічнага механізма. Час застывае ў гэтым невялічкім згустку энергіі.

Старая, як сам Стары сьвет, палярызацыя — кантынент і Брытанскія астравы — настойліва падкрэсьліваецца і ў нашым стагодзьдзі. Словы дасьледчыка англійскага мастацтва Дана Грыгарэску можна ставіць эпіграфам да любога перыяду разьвіцьця: «Найвыразьнейшымі рысамі англійскай культуры зьяўляюцца здольнасьць адаптаваць новыя напрамкі і прыкметная стабільнасьць, рашучасьць у зьмене форм культуры і павага да традыцыі».

Вось «Разьдзеленая калона» Х'юберта Далвуда (Hubert Dalwood, 1924—1976). Мастак стварае свой ордэр, наўмысна абсурдны і неканструктыўны. Класіка для яго не аб'ект заміланьня, а даступны матэрыял для ўласнага свабоднага эксперыменту.

Можна прымаць або не прымаць зварныя металаломныя канструкцыі накшталт «Сталаформы СССХ» Энтані Каро (Anthony Caro, нар. 1924) або груваcткіх птэрадактыляў Бернарда Мэдаўз (Bernard Madows, нар. 1915), але ёсьць на выставе творы, здольныя захапіць прыгажосьцю чыстай і яснай формы. У кампазіцыі «Кероў» Дэніса Мітчэла (Denis Mitchell, 1912—1993) выразна ўгадваецца сілуэт сякеры. Але, безумоўна, гэта зброя не мясьніка або ката. Хутчэй рытуальны знак улады вялікага і справядлівага правадыра, археалагічная знаходка з іншай планеты... Не пагрэбаваў творчасьцю і адзіны з усіх шляхціц сэр Эдуарда Паалоцці (Eduardo Paolozzi, нар. 1924). На пачатку экспазіцыі сустракаў наведвальнікаў яго́ны «Долус» са сталі, пакрытай хромам. У бліскучым сілуэце жаночай постаці кожны мімаволі шукаў сваё адлюстраваньне.

Дык што ж гэта такое — сучаснае мастацтва? Азартная гульня або натхненьне генія?

СЬМІЛАВІЦКІ НАСТАЛЬГІЗМ

Яўген Шунейка



Жаданьне наведаць Сьмілавічы нарадзілася імгненна, але чамусьці толькі леташнім лістападам. Сьмілавічы ж — радзіма слыннага мастака Хаіма Суціна, пра якога з пачатку 70-ых гг. трапляла такая-сякая інфармацыя. Выдавецтва «Искусство» не-не дый выпускала ў сьвет манаграфіі і альбомы аб «прагрэсіўным замежным мастацтве», хоць тое аніяк не спрыяла ўмацаваньню «самага прагрэсіўнага» сацрэалістычнага метаду. Адметнымі мастакоўскімі асяродкамі тагачаснага Мінска, дзе заўжды тоўпіліся інтэлектуалы, былі кнігарні «Дружба» і «Букініст». Аўтара гэтых радкоў, тады студэнта Мінскай мастацкай вучэльні, кожную вольную хвілінку ногі самі несьлі ў кнігарні, дзе дурманілі сьвежай друкарскай фарбай са смаляністым пахам нямецкія (гэдээраўскія) кніжкі ў бліскучых вокладках з каляровымі рэпрадукцыямі твораў мадэрнізму, а то і шыкоўныя французскія альбомы пра класікаў мастацтва XX ст., прывезеныя кімсьці з рэдкіх заходніх ваяжораў і здадзеныя ў перакупку. Усе мы «перахварэлі» моцным узьдзеяньнем мастацтва А. Мадыльяні і О. Дыкса па меры таго, як атрымлівалі пра іх нечаканую кніжную даведку.

Памятаю, як сёньняшні «зубасты» мастацкі крытык, а тады мой аднакурсьнік-дружбак, Пётра Васілеўскі даў пачытаць нававыдадзеную кнігу «Мадыльяні» В. Віленкіна («Искусство», 1970) і сказаў, што ў ёй ёсьць зьвесткі пра нашых землякоў-авангардыстаў — Хаіма Суціна, Марка Шагала, Жака Ліпшыца, Восіпа Цадкіна. Тады, бадай, прозьвішча Суціна і яго алейны партрэт, маляваны ягоным сябрам Мадыльяні, сталі вядомыя ў нашым маладзёжным асяроддзі. Саміх жа Суцінавых твораў пакуль не бачылі, хоць пра іх даволі эмацыянальна згадвалася ў той манаграфіі. Ды вось разанулі словы пра «местачковую затурканасьць» (як на думку аўтара кнігі) Суціна. Хіба можа працаваць на імідж невядомага мастака, хоць і сябра самога «Модзі», такая характарыстыка: «Многие считали Сутина дикарём, чуть ли не дегенератом, сторонились его, порой даже боялись»? Ахалоджвалі сімпатыі да сьмілавіцкага юнака і такія малапрыгожыя бытавыя дэталі: «Не слишком часто мыл руки, ломился по вечерам в комнаты художников в надежде поживиться хотя бы объедками, "нецивилизованно" вёл себя за столом» и да т. п.

На здымку прыблізна канца 1920-ых гг. Х. Суцін усё такі ж непасрэдны, эмацыянальны і цёплы па настрою, як бы падчас даверлівага апавяданьня пра свае турботы, радасьці, новыя мастацкія ўражаньні. Быццам кадр нямога кіно, калі ўсё перадаюць міміка, жэст, усьмешка.

Усё гэта на фоне вытанчанага, а ў нашых уяўленьнях — цалкам ідэалізаванага творчага сьвету Парыжа выглядала страшэнным дысанансам. Таму, відаць, і Сьмілавічы здаваліся далёкімі і нецікавымі. Пры гэтым было няўцям (не хапала жыцьцёвага вопыту), што знарочыстыя каментары — яшчэ не апошняя ісьціна. Маскоўскі аўтар мог дзеля кантрасту з арыстакратам духу Амедэо Мадыльяні чыста па-літаратурнаму выпукліць «мужланскае» ў беларускага Хаіма. Якія веды пра краіну, такое і стаўленьне да яе жыхароў.

Але не будзем пераконваць сябе і іншых у звычайных рэчах. Падкрэсьлім толькі, што ў парыжскім міжнародным авангардным асяродку гуртаваліся не мэтры, якімі іх прызналі пазьней, — юнакі гадоў дваццаці, а Суціну дык і меней. Хто ў такую пару паводзіць сябе конча «цивилизованно»? Той, бадай, па-сапраўднаму і не пасталее, хто хоць раз не парушыць грамадскага спакою, калі ён натура творчая, бунтарская. Таму «кампраматы» накшталт згаданых наўрад ці дзейсныя. Але гэта зразумела, на жаль, толькі цяпер. Тады ж «лыжка дзёгцю» сваё зрабіла.

І вось новае слова пра Суціна: манаграфія «Парижская школа» Барыса Зінгермана (М.: ТПФ «Союзтеатр», 1993). Гаворка ідзе пра Пікаса, Мадыльяні, Шагала, Суціна — стваральнікаў так званага настальгічнага, меланхалічнага кірунку ў французскім мастацтве «Эколь дэ Пары», як назвалі яго па месцу іх творчай суполкі крытыкі Андрэ Варно і Мішэль Жорж-Мішэль. Усе мастакі былі нефранцузскага паходжаньня. Але чамусьці аўтар не прыгадвае яшчэ двух — Мойшу Кісьлінга з Кракава і Жуля Паскіна (Юліуса Пінкаса) з Балгарыі. Такая ж павярхоўнасьць часта выклікае іранічную ўсьмешку і недавер, калі чытаеш пра Суціна. Здаецца, можна было зьезьдзіць на радзіму мастака і тое-сёе ўбачыць на свае вочы. Ды замест гэтага — знаёмая завядзёнка: «Серое местечко Смиловичи», «его родина — Россия», «нестриженые ногти», «избивался до полусмерти религиозными фанатами за рисование людей», «спасаясь от погромов, переехал в Париж»... Альбо без відочнай сувязі з кантэкстам цытуюцца ўспаміны Р. Фалька: «В третьей комнате роскошная кровать с грязным-прегрязным кружевным бельём. На ней спит Сутин под атласным рваным одеялом небесно-голубого цвета... В мастерской ужасный хаос, этюдник грязный, всюду всякий хлам».

Аднак не трэба паддавацца тэндэнцыйнасьці. Нічога экстраардынарнага тут няма. Тыповая карціна ў пакоях і майстэрнях мастакоў, асабліва халасьцякоў ці сямейна неўладкаваных. Не ў тым было нешта незвычайнае, суцінаўскае, што ўласьціва толькі яго індывідуальнасьці, хай сабе няпростай у жыцьці і творчасьці. Яна й па сёньня неразгаданая — сутаргавата выхапленая з лавіны фарбаў на аўтапартрэтах. Аж няведама, з якімі меркамі падысьці, з кім параўнаць. З Шагалам, нібыта. На жаль, у маскоўскіх аўтараў яшчэ шмат нязжытых комплексаў. Адна крайнасьць — усхваляць без меры гебрайскую таленавітасьць як нейкую панацэю ад шавіністычнай нецярпімасьці. На Беларусі, між іншым, не той этнічны мікраклімат. І другая крайнасьць: далікацяцца тыя, хто не падобны на этнічнае атачэньне. Такі псіхалагічны атавізм, пэўна, — ад колішняй ізаляванасьці, у якой жыла гебрайская меншасьць у розных еўрапейскіх рэгіёнах пад пагрозай

перасьледу, калі стэрэатыпы паводзін гарантавалі выжываньне сярод непрыязнай большасьці. А хіба такія стэрэатыпы зазнавалі ганеньні сярод беларусаў, з якіх і самы «дзівак»-гебрай мог знайсьці сяброў? Не, мы разьбяромся ў тонкіх суплётах таленавітасьці і неардынарнасьці нашых землякоў.

Вось і беларускія мастакі займелі, нарэшце, магчымасьць зьезьдзіць у Парыж. Пабываў там колькі гадоў таму мінскі жывапісец Алег Маціевіч з супольнай выставай. Як калісьці Хаім Суцін, тыдні праводзіў у Луўры, у Музеі сучаснага мастацтва, дзе «дапытваў» творы нашага неразгаданага сьмілавічаніна. І, маючы вопыт у распазнаньні беларускіх рысаў творчасьці (доўгі час дасьледаваў, выяўляў творы Міхася Філіповіча), па сутнасьці, першы прыадчыніў заслону ў адэкватным прачытаньні Суцінавай спадчыны. Ён выказаў думку, што Суцін, асабліва ў апошнія гады жыцьця, з падкрэсьленай настальгічнасьцю маляваў у Францыі тыпова беларускія краявіды, інакш кажучы, шукаў матывы, якія б нагадвалі яму радзіму, а каларыт надаваў ужо цалкам свойскі. Углядаючыся ў рэпрадукцыі замежных выданьняў пра Суціна, Маціевіч сьцьвярджае: каб гэтак шчыра ўвасобіць бычка на ўзьлеску ці маркотную вярбу, трэба мець беларускі менталітэт.



Парыжскія ўражаньні аўтарытэтнага мастака дазволілі аўтару гэтых разнапланавых разваг адчуць грунт пад нагамі і рушыць з хваляваньнем першапраходца на радзіму Суціна. 7 лістапада адбылася гэтая дасьледчая акцыя. 25 кіламетраў ад Мінска ў бок Чэрвеня — кароткая дарога. Компасам душы служылі творы Суціна, якія моцна запалі ў памяць з выдатнай манаграфіі Р. Кагніэта (Нью-Йорк — Мілан, 1973) і альбома ў франкамоўнай серыі «Шэдэўры мастацтва. Вялікія творцы» (1967) з уступным артыкулам і каментарыямі Анры Сэруя. Але ў Сьмілавічы ехала толькі кніжка пра Мадыльяні з партрэтам маладога Суціна, бо менавіта з таго партрэта і пачалося для аўтара знаёмства з мастаком. Распытваліся местачкоўцы старэйшага ўзросту. І на крыху зьдзіўленых ад нечаканасьці сьмілавічан глядзеў з кніжкі мастак, якому прыблізна сто гадоў з дня нараджэньня. Прыблізна, бо дакладна не ведаў і сам Хаім, калі зьявіўся на сьвет у шматдзетнай сям'і сьціплага краўца, што займаўся рамонтам старога адзеньня. Бацькі не агледзеліся, як нарадзіўся дзясяты па ліку сын. Так і застанецца дзень гэтай падзеі першай сьмілавіцкай таямніцай. Але думаецца, што быў альбо 1893, альбо 1894 год. Суціну на парыжскім партрэце ніяк не дасі больш за 24 маладыя вясны. Лепшаму сябру «Модзі», што быў на дзесяць гадоў старэйшы, удалося перадаць стан яго

Калі б не быў Х. Суцін родам з Беларусі, дык, можа, не зьвярнуў бы ўвагі на жвавае дзяўчо, што аперлася на жэрдку. Унёс, такім чынам, тыпова местачковы матыў у французскае мастацтва! («Дзяўчына ля жэрдкі». Алей, 1943. 33×25; прыватная калекцыя ў Нью-Йорку).

Адзін са «змрочных» парыжскіх твораў Х. Суціна — «Нацюрморт з файкай» (алей, 1914—1915. 21x39; прыватная калекцыя). Вельмі бясхітрасна перадаецца пачуцьцё самоты, жалю, дыскамфорту, якое ахапіла мастака ў той трагічны ваенны час. І як бы прадчуваньне нялёгкага лёсу ў аскетычна раскладзеных рэчах: адзін толькі арганічны элемент — зялёны агурок, але і той «скурчыўся» ад нейкага болю. Цікава, як можа разьвівацца сучасны псіхалагічны беларускі нацюрморт, калі ў яго такі папярэднік?

Амаль пад мяжу з Іспаніяй дайшоў Х. Суцін у творчай вандроўцы на Захад і з нейкай узвышанасьцю адлюстраваў мястэчка Сёрэ (1919). У яго было, відаць, такое вулканічнае натхненьне, што змог у адным пейзажы выявіць усе свае асацыяцыі, хоць калі перажытыя. У гэтым месіве жывапісных уражаньняў вымалёўваецца Сёрэ, а калі зірнуць далей — быццам дахі Парыжа з Манмартрскіх стромаў, тэракотавая дахоўка камянічак Вільні з гары Трох крыжоў, буйная зеляніна на берагах сьмілавіцкай рэчкі Волмы... Але твор не вярнуўся на радзіму мастака і апынуўся ў Нью-Йорку, у прыватнай калекцыі Н. Камінг (алей, 20×28).

«Пірожнік з чырвонай хусткаю». Работа пачатку сталага перыяду творчасьці Х. Суціна (1922—1923 гг.). Знаёмы беларускаму нацыянальнаму характару меланхалічны стан. Твар маладога майстра кулінарыі разгублены, вочы выказваюць толькі ўласныя перажываньні. Белая апратка з чырвонай плямай хусткі — як экран духоўнай аголенасьці, дзе адбіваецца ваганьне адчуваньняў — ад самага ціхага да чырвонанапружанага. Падтэкст тут не «кулінарны», а надзвычай шматслойны. Твор знаходзіцца ў калекцыі Вальтэра Гільёма ў Парыжы (алей, 72×44).











Невыпадкова частымі вобразамі пейзажаў Х. Суціна становяцца дзеці — сімвалы ажыўленых загадак дзяцінства. З часам ён усё больш абвострана адчуваў тугу па радзіме. Пейзаж «Вяртаньне са школы пасьля навальніцы» (1939) — шматзначны зварот да вытокаў сваёй творчасьці. Гэты маленькі алейны абразок (19×19) з вашынгтонскай «Піліпс Галеры» такі цёплы і пранікнёны, што адразу ўспамінаюцца не толькі Сьмілавічы, але і ўласныя дзіцячыя гады.

Сваёй рэплікай з рэмбрантаўскіх матываў (падвешаная туша быка) Х. Суцін засьведчыў, што можна ведаць традыцыі мінуўшчыны, але заставацца цалкам самастойным. Нежаданьне дасьледаваць мастацкія здабыткі агульнаеўрапейскай традыцыі жывапісу, «каб толькі не страціць сваёй арыгінальнасьці», яшчэ бытуе ў нашае творчае моладзі, што марыць стаць новым пакаленьнем авангардыстаў. Таму твор Суціна — аргумент у пашану традыцый («Туша». Алей, 1925. 84×47. Музей у Грэноблі, Францыя).

Адзін з апошніх твораў Х. Суціна позьняга вытанчана-жывапіснага перыяду, калі ён, тым не менш, не пакінуў сваіх «сялянскіх» замілаваньняў. Праўда, гэта ўжо не «крывавыя» тушы, а «Сьвіньні» (алей, 1942. 18×23. Музей сучаснага мастацтва ў Парыжы) на зялёнай мураве. Магчыма, нечаканая патрэба мастака ў прозе жыцьця роднай вёскі (хоць пісаў ён гэта на французскай ферме)...





юнацкасьці лепш за ўсе пашпартныя зьвесткі. І нельга гэтаму не даверыцца. Як і нельга не ўбачыць сёньняшнія Сьмілавічы нібы праз прызму творчасьці Суціна, хоць яны дужа зьмяняліся, перабудоўваліся, нівеліраваліся. Але, як тады, павольна цячэ рэчка Волма, на берагах якой каржакавата схіліліся камлі выкручастых дрэў, што быццам у нейкім трагічна-застылым одуме цягнуць свае галіны да неба. У полі, лузе, што адразу за хатамі доўгіх вуліц, бегаюць дзеці. Цяпер амаль што немагчыма адшукаць дакладна месца, дзе быў родны дом мастака. Але прайсьці па сьцяжынах яго дзяцінства, каб адчуць найпершыя ўражаньні, якія пялегавалі будучага творцу, — зусім рэальна.

Назіральны хлапчук добра ведаў мястэчка, навакольле, пэўна, неаднойчы заходзіў на старыя гебрайскія могілкі. Пагорак з пасівелымі, урослымі ў зямлю надмагільнымі плітамі — яшчэ адно сьведчаньне глыбінных повязяў з радзімай, авеяных сьвяшчэнным духам продкаў. Нават падумалася, што варта было б устанавіць тут мемарыяльны знак — у памяць роду Суціных. Бо невядома, як склаўся лёс сям'і. Сам ён спачывае ў Парыжы на Манпарнаскіх могілках. Пахаваны 11 жніўня 1943 года, калі пасьля запозьненай аперацыі страўніка 8 жніўня яго не стала. І ў гэты ж самы год у выніку расавага генацыду загінулі яго землякі. Прымітыўны «памятник советским гражданам» у вельмі закінутым стане нагадвае пра зьнішчэньне бязьвінных у яры ля вуліцы Рэспубліканскай, што лічыцца адной са старадаўніх у мястэчку.

Пасьля вайны ўжо не аднавіўся склад насельніцтва Сьмілавічаў. Ацалелыя яўрэі падаліся хто куды. Але аднаго старажыла, Шаю, які застаўся верным роднаму куточку, удалося стрэць. І ён не памятае, каб чуў калі прозьвішча Суціна. Але добра распавядаў, як яшчэ да вайны ў Сьмілавічах жылі шматдзетныя працавітыя сем'і. Цэлыя вуліцы засялялі яўрэі, татары, каталікі-шляхцюкі. Было некалькі сінагогаў, цэркваў. І сьвятаў на шматрэлігійную супольнасьць прыпадала на год багата, ажно засумаваў па сваёй маладосьці каларытны местачковец, размаўляючы на мілагучнай беларускай мове, па-свойму картавячы на «р». І ўявіліся пакаленьні такіх вось простых, зычлівых людзей, якіх бачыў з маленства мастак і на якіх быў падобны. Ды якіх ён практычна і маляваў усё жыцьцё, шукаючы іх прататыпы сярод «нізкага» французскага люду, якому за працай няма калі прыдбаць салонных манер і рэспектабельнага выгляду.

Такія думкі-мроі яшчэ больш умацаваліся на аўтобусным прыпынку, дзе местачкоўцы чакалі экспрэса, які курсіруе між Сьмілавічамі і Мінскам. Задуменныя, меланхалічныя, яны, здалося, стварылі жывы калектыўны партрэт персанажаў Суціна. Кожны з торбай, ванзэлкам, пакункам — цягнуць у горад бульбу, капусту, яблыкі. Едуць са сваім скарбам. Так вось і падлетак Суцін з духоўным скарбам падаўся ў далёкі шлях і ніколі ад свайго не адцураўся. Як Марк Шагал усё жыцьцё маляваў «свой Віцебск», так і ён — «свае Сьмілавічы», але чамусьці ніхто на Захадзе пра гэта не здагадаўся. Зрэшты, не толькі здагадацца, але і адчуць, зразумець — наш абавязак. Сьмілавічы ад Мінска куды бліжэй, чым ад Парыжа...

У 1907 годзе Хаім Суцін назаўжды пакідае бацькоўскі дом. Пачынае працаваць у Мінску рэтушорам у фатографа і вучыцца маляваць у прыватнай мастацкай школе Якава Кругера, вядомага беларускага партрэтыста. Тут ён знайшоў і свайго першага творчага сябра — Міхаіла Кікоіна, што быў родам з Гомеля. Яго бацькі былі больш маёмныя, з камерсантаў, але і ён гарнуўся да зусім непрыбытковага занятку. У 1910 годзе яны разам паехалі ў Вільню, у Школу выяўленчых мастацтваў. Гэта быў перыяд выданьня газеты «Наша ніва» — духоўнага ўзьлету ў найбуйнейшым культурным асяродку Беларусі, што не магло не паўплываць на сяброў-мастакоў. Прага вырвацца з імперскай няволі асабліва авалодвала творчай моладдзю.

Усьлед за Шагалам, Ліпшыцам і іншымі вальналюбцамі, якім патрэбна была парыжская стажыроўка, каб «расправіць творчыя крылы», рушылі ў заходне-наватарскім напрамку і Суцін з Кікоіным. У 1912 годзе яны чыгункай дабраліся да Парыжа. Там яны жылі ў знакамітым міжнародным інтэрнаце маладых непрызнаных творцаў — так званым «Вульлі», праз год паступілі ў Школу выяўленчых мастацтваў, у майстэрню Кармона. Тут Суцін прычыніўся да новага асяроддзя, якое яго падтрымала, далучыла да самых авангардных творчых пошукаў. Амедэо Мадыльяні — найбліжэйшы калега-аднадумец у партрэтным жанры, хоць Суцін малюе зусім інакш. Творы Рэмбранта, Шардэна, Курбэ і іншых вялікіх майстроў еўрапейскага жывапісу, якіх ён не ігнаруе, як некаторыя з авангардыстаў, шмат падказваюць яму ва ўласных пошуках. Леапольд Збароўскі, гандляр абразамі, што матэрыяльна падтрымлівае мастака, у 1910 годзе скіроўвае яго разам з Амедэо маляваць у гарадок Сёрэ ў французскіх Пірэнеях. Ён жа паказаў суцінскі жывапіс амерыканскаму калекцыянеру Д. Барнэсу, які купіў сто прац мастака. З гэтага, 1922 года Суцін становіцца вядомым, нават больш забясьпечаным.



У 1924 годзе Суцін апошні раз наведвае Вільню, але многія асабістыя абставіны (не высьветленыя да канца), змушаюць яго вярнуцца ў Францыю. Там яго чакаюць выставы, прызнаньне, мецэнаты і калекцыянеры, а таксама — далейшыя жыцьцёвыя нягоды, асабліва падчас акупацыі Францыі гітлераўцамі.

Суцін не здраджваў ні свайму паходжаньню, ні манпарнаскай маладосьці, застаючыся яе жывым сімвалам. Пра гэта ўжо напісана па-французску, па-ангельску. Не ленавацца б нам узяцца за пераклады.

А ў гэтым матэрыяле, што ніяк не прэтэндуе на паўнату зьвестак пра месца Хаіма Суціна ў беларускім і еўрапейскім мастацтве, больш красамоўнымі будуць узоры яго творчасьці. Паспрабуем жа ўвайсьці ў глыбокі і драматычны сьвет вобразнасьці, што пачынаецца ад сьмілавіцкіх вытокаў.

* * *

(Каляровую рэпрадукцыю аднаго з твораў Суціна — «Пеўнік» гл. на 4-ай старонцы вокладкі.)

А. Мадыльяні ў партрэце Х. Суціна 1917 г. (алей, 92×59. Вашынгтон, Нацыянальная галерэя) згледзеў галоўнае, за што і ўпадабаў сябрука: сьціпласьць, шчырасьць. А за некаторай «дзяцінасьцю» паўстае не самаўлюбёны сноб, а духоўна багатая натура.

АРТ І РЫНАК

Сумны фінал дзяржаўнага мецэнацтва прымушае зьвяртацца да больш натуральных стасункаў у сферы мастацкага жыцьця. Можна гаварыць пра праявы арт-рынку на Беларусі: адкрываюцца новыя салоны і галерэі, праводзяцца выставы-продажы і аўкцыёны... Але хваробаў грамадства не ўнікнуць і тут. Праблемы станаўленьня цывілізаванага арт-рынку закранаюць людзей, так ці інакш зьвязаных з мастацтвам, неабыякавых яго прыхільнікаў. Найбольш зацікаўленая асоба — сам мастак (ці выканае галерэя «правілы гульні»? Ці можна даверыцца арт-дылеру?)... Але сёньня мы даём пагляд з іншага боку — з самой галерэі.

Хведар Ястраб

«Патэнцыял арт-рынку ў нас велізарны»

Арт-рынак, як і любы рынак, уключае ў сябе попыт і прапанову тавару. У выпадку арт-рынку таварам зьяўляецца мастацкі твор. Каб прадаць твор мастацтва, трэба яго паказаць (выставіць, разрэкламаваць). Пры арт-рынку існуе сетка адпаведных мастацкіх утварэньняў — ад салонаў і антыкварных крам да прэстыжных галерэй, працуе шмат дылераў-прафесіяналаў... Арт-бізьнес пэўным чынам стымулюе і арганізуе мастацкі працэс. Таму так важна, каб глядач, патэнцыяльны пакупнік, быў падрыхтаваны да ўспрыняцьця сапраўднага мастацтва. Толькі тады мы можам разьлічваць на тое, што карыстацца попытам на рынку будуць не нізкапробныя працы, а сапраўды творы мастацтва. Калі гэтыя два чыньнікі (прафесійная падача твора і падрыхтаваны глядач) у нас запрацуюць, мы зможам гаварыць пра існаваньне цывілізаванага арт-рынку.

Твор мастацтва — тавар сьпецыфічны. Ён не заўсёды можа быць ацэнены на рынку па сваіх мастацкіх якасьцях. На яго кошт будзе дадаткова ўплываць шмат рэчаў: сьпеласьць арт-рынку і яго насычанасьць мастацкімі творамі, пакупная здольнасьць насельніцтва, умелая рэклама і «падача» мастака. Дылер, які працуе з мастаком, павінен быць добрым бізьнесменам і мусіць разьбірацца ў выяўленчай культуры. Дылер здольны стварыць моду на пэўнага мастака. Асаблівы прафесіяналізм дылера ў тым, каб зрабіць стаўку на мастака, якога дагэтуль не заўважалі, падняць яго, разрэкламаваць, а калі трэба — стварыць пра яго міф.

Адзін з кітоў, на якіх трымаецца арт-рынак, — гэта галерэі. Шмат хто сёньня бярэцца за іх стварэньне. Але само па сабе заснаваньне галерэі яшчэ не азначае, што яна будзе нармальна функцыянаваць. Галоўны рыф, аб які разьбіваецца кожная наваствораная галерэя, — матэрыяльнае забесьпячэньне. Калі ўладальнік галерэі не займаецца іншым бізьнесам, які б падтрымліваў яго галерэйную дзейнасьць, то гэта звычайна прыводзіць да таго, што галерэя становіцца салонам. Пачынаюць прадавацца хадавыя рэчы, шырпатрэб, што дазваляе трымаць галерэю на плаву. Таму, каб стварыць галерэю і ўтрымаць яе на належным узроўні, патрэбны добрае памяшканьне, матэрыяльныя ўкладаньні і вялікія высілкі арганізатара.

Сёньня за стварэньне галерэй, за арганізацыю выстаў за мяжой часта бяруцца выпадковыя людзі. Ладзяць выставы на Захадзе на нізкім, непрафесійным узроўні, прадаюць творы за бясцэнак. Пасьля такіх бізьнесменаў, якія ўчора гандлявалі панчохамі, а сёньня вырашылі пераключыцца на творы мастацтва, прыязджаеш як на папялішча і ўжо немагчыма дыктаваць свае ўмовы. Ужо нам дыктуюць умовы. На Захадзе скласіся свае традыцыі, і калі мы, як варагі, урываемся туды, вельмі шкодзім іміджу беларускага мастацтва, разбураем асновы нашага арт-рынку, якія мы павінны ствараць. Я мяркую, што патэнцыял нашага арт-рынку велізарны. Але каб ён раскрыўся і пачалася цывілізаваная праца, трэба, каб эканамічны стан нашага грамадства зьмяніўся ў лепшы бок...

Раней шлях мастака да гледача быў ускладнены многімі акалічнасьцямі. Калі ты не працуеш у патрэбным кірунку — можаш не трапіць на выставу ў Палац мастацтва. Цяпер такіх перашкод няма. Пашыраецца сетка галерэй — растуць магчымасьці мастака выставіцца. Чым больш галерэй, тым большы выбар у мастака.

Я пачынаў галерэйную дзейнасьць у Рэспубліканскай мастацкай галерэі, стварыўшы яе на базе Палаца мастацтва. Як дырэктар галерэі я меў намер ажыцьцяўляць пэўную галерэйную палітыку ў рамках Саюза мастакоў. Але гэта маё жаданьне не магло быць ажыцьцёўлена, бо галерэя павінна кіравацца не толькі адказнымі людзьмі, але і людзьмі незалежнымі. Калі галерэя не прыватная, над ёй заўсёды стаіць нейкі цэнзар.

У жніўні 1993 года я стаў мастацкім кіраўніком прыватнай галерэі «У Максіма». Канцэпцыя галерэі яшчэ адпрацоўваецца, але ўжо вызначаны асноўны стратэгічны кірунак: прапаганда нашых мастакоў за мяжой і выставы замежных мастакоў тут. Разумею, што другое ажыцьцяўляць будзе няпроста: продаж твора важны для любога мастака. Але ёсьць замежныя творцы, якія б хацелі выстаўляцца і не зважаць на матэрыяльны бок.

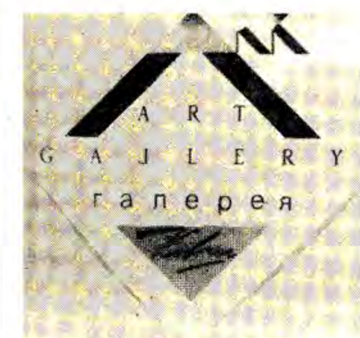
Адной з функцый галерэй зьяўляецца набыцьцё твораў мастака. Але наша матэрыяльнае становішча не дазваляе нам гэтага рабіць. Мы можам выступаць толькі ў якасьці пасрэдніка паміж мастаком і патэнцыяльным пакупніком. Таму асноўная форма нашай дзейнасьці — выставы. У самой галерэі ці на іншых тэрыторыях пад эгідай галерэі. Паколькі памяшканьне, якое мы займаем, невялікае, то тут найлепш ладзіць персанальныя выставы. Не такія, як мы прывыклі бачыць у Палацы мастацтва, — па 150 твораў (як быццам вартасьць мастака вызначаецца колькасьцю зробленага), а з 20—30 твораў, аб'яднаных нейкай тэмай, канцэпцыяй ці стылем. Тады гэта выстава раскрые нейкую новую грань творцы. Мы плануем правесьці шэраг такіх выстаў з удзелам мастакоў як сярэдняга, так і маладога пакаленьня. Ёсьць заяўкі і на выставы замежных творцаў.

У свой час галерэя «У Максіма» адкрылася выставай японскай керамікі. Быў аказаны гонар нашай галерэі: гэтая выстава пераехала да нас з Эрмітажа. Мы і надалей плануем працаваць на такім высокім узроўні. Таму нам так важна сёньня ўкладаць грошы ў інтэр'ер, абсталяваньне. Трэба рабіць на еўрапейскі манер. Чаму мы павінны быць на задворках? Прыгожа абсталяваныя невялікія галерэі робяць большую справу, чым некаторыя вялікія.

Каб падтрымаць галерэю, створана фірма. Яна не проста будзе зарабляць грошы, гандляваць розным шырпатрэбам, а стане займацца мастацкай вытворчасьцю.

Я лічу, што вельмі ўдалае разьмяшчэньне нашай галерэі — у музеі Максіма Багдановіча. У мяне склаліся добрыя ўзаемаадносіны з дырэктарам музея Алесем Бяляцкім. Мы цудоўна разумеем, чаго мы хочам адзін ад аднаго. У музеі існуе свая атмасфера, склаўся свой беларускі асяродак, ладзяцца вечарыны, сустрэчы. І тое, што галерэя разьмешчана менавіта там, прымушае нас саміх імкнуцца стварыць асяродак духоўнасьці. Зрабіць там звычайны салон было б ганебным.





Алесь Тарановіч

Жывём надзеяй...

Наша мастацтва трапіла ў незвычайны стан. Саюз мастакоў існуе толькі дэ-юрэ, фактычна ён сышоў з мастацкай сцэны. Мастакі апынуліся ва ўмовах сапраўднага рынку, дзе пануе канкурэнцыя і каньюнктура, назіраецца спад ці ўздым попыту на творы мастацтва. Але гэта не цывілізаваны арт-рынак з яго адладжаным механізмам функцыянаваньня галерэй, з сувязямі як па гарызанталі, так і па вертыкалі. Рынак, дарэчы, не можа існаваць і без аўтарытэтнага мастацкага часопіса, які б уплываў на попыт і прапанову, на ўзровень цэнаў і на рэнамэ мастака.

Мала якія мастацкія галерэі, што існуюць у Мінску, Віцебску, Полацку, адпавядаюць статусу галерэі. Хутчэй яны ўяўляюць сабой сімбіёз салона і крамы керамічных вырабаў. Галоўная іх мэта — продаж. Канцэпцыя будуецца па прынцыпу: «Чего изволите?». Таму і такі палярны асартымент: ад акадэмічнага пейзажа да «крутога» авангарда. Стаўка робіцца на выпадковага наведвальніка-пакупніка (якіх ва ўмовах эканамічнага крызісу ў краіне няшмат). Замежныя пакупнікі наведваюцца ўсё меней і меней (а з тых, хто хоча набыць твор, большая частка можа разьлічвацца крэдытнымі карткамі — і продаж адбываецца рэдка).

Па ўзроўню нашага мастацтва мы маглі б канкурыраваць і з Масквой, і з Прыбалтыкай (хоць там стан арт-рынку намнога лепшы). За апошнія гады зьявілася шмат таленавітых маладых мастакоў. Аднак іх творчасьць застаецца па-за ўвагай грамадскасьці. Фактычна перастала існаваць мастацкая крытыка, актыўна сталі пісаць дылетанты (рэцэнзія на выставу Кузьміча, у якой сказана, што такога высокага мастацтва больш няма нідзе ў сьвеце, — таму прыклад). Многія мастакі пакутуюць ад «зоркавай хваробы», прэтэндуючы на высокія цэны... Але, думаю, з цягам часу адфільтруецца ўсё нежыцьцяздольнае. Спыніцца гіпер'інфляцыя, супакоіцца грамадства — зьменіцца палітыка і ў галіне мастацтва. «Пагоду» ў мастацтве хутчэй за ўсё будуць рабіць мецэнаты альбо прыватныя мастацкія цэнтры накшталт «Жыльбела». Узьнікне музей сучаснага мастацтва, пад размовы пра які прайшло жыцьцё некаторых мастакоў.

Будучыня нашага арт-рынку залежыць і ад новых стэрэатыпаў, і ад новых міфалагем.

* * *

У свой час я заснаваў галерэю сучаснага мастацтва «6-ая лінія». Але сёньня я адышоў ад яе кіраўніцтва, бо ў першую чаргу я мастак, а ў галерэйнай дзейнасьці не бачу перспектывы. Няма задору ў саміх мастакоў, няма попыту на іх творы. Хоць, здаецца, зьдзейсьніліся нашы мары: пра такую вялікую залу, як у нашай галерэі, раней мы не маглі і думаць. Але цяжкі стан грамадства, цяжкі стан і ў галерэі... Жывём надзеяй, што нешта зьменіцца.

Юрыдычна ў галерэі мы не гаспадары. Нам бясплатна даюць гэта памяшканьне, але і ў любы момант могуць прыпыніць нашу дзейнасьць. Тым не менш за час нашага існаваньня мы вялі самастойную галерэйную палітыку, толькі адна выстава зроблена па просьбе гаспадароў; там творы былі самыя розныя: ад акадэмізму да авангарда.

Канцэпцыя ў нашай галерэі існуе: мы выстаўляем творы сучаснага мастацтва. Маем калекцыю, набываем і прадаём творы, ладзім выставы. Можам пайсьці далей: працаваць з замежнымі мастакамі. Але на сёньня гэта ўсё вельмі эфемерна.

Людміла Паляйчук

Галерэя — гэта высокі ўзровень

Калі мы стварылі галерэю «Каўчэг», пачыналі працаваць з нуля і практычна без ніякіх правілаў. Паступова прыйшло разуменьне, што такое галерэйная дзейнасьць... Мяркую, што пры нармальным стане арт-рынку павінна існаваць нейкая сістэма галерэй, яны павінны ўзаемадзейнічаць паміж сабой. Я б не сказала, што маю сёньня вялікую патрэбу ў такім узаемадзеяньні: унутраныя праблемы галерэі забіраюць шмат часу і сіл.

Пад Новы год наша галерэя ледзь не закрылася з-за недахопу сродкаў. Але сёньня таварыства «СОЛВіС» (створана на базе фотаатэлье, пры якім раней была галерэя) бярэ яе пад сваё крыло і будзе матэрыяльна падтрымліваць. Дадаткова пачнём шукаць спонсараў на кожную выставу. На такіх умовах галерэі можна будзе не толькі выжыць, але і заняцца паўнавартаснай галерэйнай дзейнасьцю. Да гэтага часу мы выконвалі функцыі камісійнага магазіна. Мастак прыносіў карціну, калі яна прадавалася — ён атрымліваў ганарар, мы — працэнты ад продажу. Працэнтаў было няшмат, хапала толькі, каб утрымацца на плаву. Спрабавалі знайсьці людзей, якія б маглі нам матэрыяльна дапамагчы. З гэтага нічога не выйшла: хто плаціў, той пачынаў замаўляць музыку. Таму гэтыя два гады мы функцыянавалі не як галерэя, а як салон. Але і тады мы не бралі твораў, якія нам не падыходзілі. Я не глядзела, мае попыт гэты твор ці не, а выбірала на свой густ. Так мы і працавалі: жылі з продажу твораў, але не зьніжалі пры гэтым пэўнага ўзроўню. Адзінае, што

я магла сабе тады дазволіць, — гэта стаць пасрэднікам паміж мастаком, работы якога мне не падыходзілі, і нейкім канкрэтным пакупніком... У той час назва «галерэя» была для нас як завышаная планка, пераадолець якую мы імкнуліся. Я так разумею, чым павінна займацца галерэя: не проста адчыніць дзьверы і сказаць, што сёньня ў нас выстава нейкага мастака, а суправаджаць яе рэкламай, выдаць калі не каталог, то хоць бы буклет. Паказаць мастака як можна шырэй, шукаць магчымасьці арганізацыі выстаў і за мяжой.

Што да канцэпцыі галерэі... Яна вызначаецца маім густам. Я не бяру «чарнухі», халодных, жорсткіх работ, хоць і ведаю, што такія творы маюць попыт. Мастакі, што выстаўляюцца ў нас, цёплыя, мяккія, лірычныя. Іх творы нясуць дадатную энергетыку. Мастакоў няшмат, у асноўным з галерэяй супрацоўнічае шэсьць творцаў. І мы ўжо сталі блізкія адзін аднаму, стварылася нейкае кола добрых сяброў. Наведвальнікі, пакупнікі і сьпецыялісты найперш адзначаюць узровень галерэі і цёплую атмасферу. Сюды прыходзяць як дахаты, проста пасядзець, пагаварыць. У нас ужо шмат пастаянных пакупнікоў, якія ўліліся ў наш калектыў як сябры.

Галерэя мае і невялікую калекцыю. У мінулым годзе мы аплацілі арэнду выставы «Урокі нядобрага мастацтва» ў Палацы мастацтва. Удзельнічала 25—27 мастакоў. Была заключана дамова, што кожны ўдзельнік падорыць галерэі па карціне. Пакуль што толькі гэтыя творы ў нашым фондзе. Плануем так рабіць і надалей: аплачваем арэнду выставы, выдаём каталог — а мастак дорыць галерэі твор. Пра тое, каб самім купляць работы мастакоў, мы можам толькі марыць.



Валерый Жыльцоў

«Памятаем традыцыі мецэнацтва»

Наш мастацкі цэнтр «Жыльбел» існуе ўжо амаль два гады. За гэты час ім праведзена 14 выстаў з удзелам 37 мастакоў. Не было выпадковых, невысокага ўзроўню ўдзельнікаў. Імёны Шчамялёва, Казакова і інш. робяць нам гонар. Гэты высокі ўзровень, адразу ўзяты «Жыльбелам», высунуў яго ў лідэры мастацкага і рыначнага марафона, які адбываецца сёньня, пасьля зыходу з мастацкай арэны Саюза мастакоў і пачатку фарміраваньня азоў арт-рынку.

Наш цэнтр узьнік пры вытворча-камерцыйнай фірме «Жыльбел». З пачатку свайго заснаваньня фірма займалася выпускам друкаванай прадукцыі, прычым арыентавалася на творчыя работы мастакоў, на рэкламны і палітычны плакат. Мы супрацоўнічалі з многімі мастакамі, і паступова ўзьнікла патрэба займацца выставачнай дзейнасьцю.

Мы не толькі ладзім выставы, але і матэрыяльна дапамагаем мастакам, памятаем добрыя традыцыі мецэнацтва. У нас ёсьць некалькі стыпендыятаў фірмы, набываем для мастакоў фарбы і палатно, сочым за іх творчым лёсам.

Сёньня мы ўжо не абмяжоўваемся тым, што ладзім выставы ў сьценах нашай галерэі. Нашымі выставачнымі філіяламі сталі банкі: «Комплекс», «Прамбудбанк», «Беларусь», кавярня «7 пятніц». Выставы і ў галерэі, і на іншых тэрыторыях мы праводзім разнапланавыя, падчас палярна розныя, не абмяжоўваемся нейкім адным стылем. Гэта дае магчымасьць запрасіць для супрацоўніцтва мастакоў рознага ўзросту і рознай эстэтычнай арыентацыі. Адбор ідзе па прынцыпу: няма добрых ці дрэнных кірункаў у мастацтве, ёсьць таленавітыя і неталенавітыя мастакі. Мы супрацоўнічаем з таленавітымі. Вызначае канцэпцыю кожнай выставы і будуе экспазіцыю сьпецыяльна запрошаны мастацтвазнавец.

Плануецца перабудова выставачнай залы па лепшых узорах заходніх галерэй, паляпшэньне якасьці друкаваных прасьпектаў-каталогаў, наладжваньне сувязі з мастацкімі цэнтрамі іншых краін.

Працягваем ствараць калекцыю галерэі «Жыльбел» з лепшых твораў беларускіх мастакоў. На сёньня яна складае ўжо каля трохсот работ. Набываем лепшыя працы з выстаў у сваёй галерэі, з іншых выстаў ці непасрэдна ў майстэрнях мастакоў.



Аляксандра Саньнікава

Галоўны крытэрый — талент

Мне не хацелася б разглядаць мастацкі твор як рэч, што можа прынесьці прыбытак. Мастацтва існуе дзеля іншых мэтаў, далёкіх ад камерцыі. Калі мы стваралі галерэю «Медэя», то не разьлічвалі на атрыманьне матэрыяльнай выгоды. Самі мусім укладаць у галерэю грошы. Галерэя створана пры малым прадпрыемстве, якое выдзяляе на галерэю сродкі.

Такім чынам, маем магчымасьць ладзіць выставы, якія не даюць вялікіх збораў. Галоўны крытэрый падбору аўтараў — высокі ўзровень іх мастацтва. Не аддаём перавагі нейкай адной плыні. У аднолькавай ступені ў нас могуць выстаўляцца як рэалісты, так і прыхільнікі іншых кірункаў, як заслужаныя мастакі, так і маладыя таленавітыя. Напрыклад, у нас адбылася выстава маладых мастакоў «Алеф» (Т. Радзівілка, У. Юрчанка, А. Велікжанін, К. Селіханаў, Ю. Анушка, А. Дранец), выстава мастакоў з Віцебска (І. Магучая, В. Пагарэлава, А. Скавародка, У. Сталяроў, Ф. Гумен), выставы з удзелам мастакоў В. Шкарубы, У. Хадаровіча, У. Кожуха, А. Фралянкова, Ю. Хілько, У. Рынкевіча, А. Родзіна, В. Паўлаўца, Н. і Л. Шчасных і інш. Часта мы купляем творы мастакоў, у асноўным тых, хто з намі працуе і ў нас выстаўляецца. Так мы фарміруем свой фонд і адначасова спрыяем таму, каб лепшыя работы не вывозіліся за мяжу.

Бывае, нам задаюць пытаньне, чаму частку галерэі мы аддалі пад салон. Але ў ім мы прадаём толькі высокамастацкія вырабы, і гэта частка нашай мастацкай палітыкі. У нас можна было набыць палех, гжэль, жостаўскія падносы, растоўскую фініфць. Тое, што вы бачыце сёньня, — вырабы Ламаносаўскага парцэлянавага завода, лепшага на тэрыторыі былога Саюза.



АД СТРАВІНСКАГА ДА ЛЫБІНА

Радаслава Аладава

Роздум аб станаўленьні традыцыі міжнародных фестываляў сучаснай музыкі ў Беларусі

Адшумелі страсьці вакол III Міжнароднага фестывалю «Адраджэньне беларускай капэлы». Шмат удзячных слоў пачулі ў свой адрас і яго арганізатары — кіраўнікі капэлы В. Скорабагатаў і Я. Паплаўскі, старшыня Асацыяцыі сучаснай музыкі (АСМ) Саюза кампазітараў Беларусі А. Сонін і выканаўцы — асабліва славуты ансамбль «Класік-авангард» пад кіраўніцтвам У. Байдава. І было за што. Бо гэта — безумоўны посьпех! Тым больш, калі ўлічваць нашы палітычныя і эканамічныя рэаліі. Нездарма ж у кулуарах чулася: «Пір у час чумы». Але ж пагодзімся з думкай удзельніка фестывалю кампазітара з Ташкента Ф. Янаў-Яноўскага, што «мастацтва, музыка ў прыватнасьці, — не толькі процівага любым цяжкасьцям часу, але ж і неабходны фактар духоўнага здароўя, і зразумець гэта могуць толькі тыя, хто па-сапраўднаму дбае пра будучыню свайго народа».

Цяпер, калі гэта падзея зрабілася мінулым, надышоў час асэнсаваць пачутае, атрымаць з яго ўрокі на будучыню. Тым больш, што ў рэспубліцы ўжо складваецца традыцыя правядзеньня міжнародных фестываляў сучаснай музыкі і, як аптыміст, я веру ў яе жыцьцяздольнасьць.

Крыху гісторыі... Практыка падобных фестываляў у мастацкім жыцьці былога СССР набыла «правы грамадзянства» толькі ў 80-ыя гады. На Беларусі першы такі фестываль адбыўся два гады назад. Ён быў наладжаны рэспубліканскім Саюзам кампазітараў. Тады цікавасьць да фестывалю з боку мясцовых музыкаў была ашаламляльная: перапоўненыя залы, шмат моладзі, нават падлеткаў. Да падзеі відавочна прымешваецца прысмак «забароненага плода», у яе атмасферы разьліта чаканьне нязвыклага, экзатычнага. Так званая шырокая публіка часам шакіравана. І не дзіва. Бо інфармацыя аб сучасным сусьветным музычным працэсе ў рэспубліцы вельмі і вельмі абмежаваная. Для гэтага ёсьць шмат прычын, але да іх я яшчэ вярнуся...

Сёлета фестываль ужо не выклікаў такога ажыятажу. Адсеялася выпадковая публіка. У залах стракатае шматлюддзе зьмянілася больш кампактнай групай сапраўдных аматараў музычнага авангарда. Магчыма, нават зьявіўся некаторы налёт элітарнасьці. Што ж, гэта — натуральны працэс.

Так ужо склалася, што паказальнікам посьпеху кожнага міжнароднага фестывалю зьяўляецца яго прадстаўніцтва. Пакуль што ва ўяўленьні музычнага сьвету Мінск — terra incognita. Таму разьлічваць на цікавасьць да нашых фестываляў сусьветных знакамітасьцяў не даводзіцца. Прэстыж фестывалю — вынік доўгай карпатлівай працы. Думаю, што яе мы ўжо распачалі.

Пры першым фестывалі давялося спадзявацца толькі на асабістыя сувязі. І хоць нашы замежныя госьці не належалі да ліку сусьветных зорак, але адчуваўся агульны даволі высокі прафесійны ўзровень. Былі на тым фестывалі і свае адкрыцьці. Памятаю, як уразіў аўдыторыю мінімалісцкі твор нарвежца М. Эдлунда, які яшчэ доўга абмяркоўваўся ў музычных колах. Цікавымі і самабытнымі падаліся творы немца Х. Херферта і суайчыньніка Эдлунда А. Гацкосіка. Амерыканец А. Калагерас пашырыў нашы ўяўленьні аб сваёй нацыянальнай музычнай культуры (дарэчы, падараваныя ім запісы і сёньня карыстаюцца попытам).

Аднак заваёвы таго фестывалю — не толькі багатая музычная інфармацыя, але і ўмацаваньне творчых сувязяў. Пройдуць два гады, і госьць першага фестывалю Янаў-Яноўскі, захоплены майстэрствам «Класік-авангарда», прапануе калектыву сваю новую партытуру, і ўжо на фестывалі «Капэлы» адбудзецца прэм'ера яго твора, які стане літаральна «цвіком» праграмы.

І яшчэ адзін карысны вопыт — як кажуць, на выпадак беднасьці. У працэсе падрыхтоўкі першага фестывалю яго прапанавалі выканаўцы. Калі абмежаванасьць у сродках не дае магчымасьці прымаць кампазітараў «жыўцом», дык што можа перашкодзіць уключыць у праграмы лепшыя ўзоры сучаснай музыкі сьвету? І «Класік-авангард» у поўнай меры рэалізаваў гэту магчымасьць, падараваўшы нам творы Д. Крамба, С. Губайдулінай, дзівосны канцэрт пад агульнай назвай «Гумар у сучаснай музыцы»...

На сёлетнім фестывалі стаўка была зроблена на аўтарскую прысутнасьць. І ў гэтым ёсьць свая рацыя. Асабліва калі масьціты кампазітар напярэдадні канцэрта выступае з лекцыяй: знаёміць слухача са сваім творчым метадам, тэхнікай. Гэтая практыка, запазычаная з майстар-класа ў Доме творчасьці «Рэпіна», удзельнікам якога ў свой час быў Паплаўскі, на маю думку, выдатна сябе апраўдала як на першым, так і на наступных беларускіх фестывалях.

Трэці фестываль «Капэлы» пашырыў «геаграфію» нашых замежных удзельнікаў. І перш за ўсё за кошт усходніх рэгіёнаў. Да нас прыехалі кампазітары М. Капытман з Ізраіля, Янаў-Яноўскі з Узьбекістана, Ф. Караеў, які цесна зьвязаны з азербайджанскай музычнай культурай. Сярод гасьцей з «блізкага замежжа» — маскоўскія кампазітары сярэдняга пакаленьня —

Знакаміты ансамбль «Класік-авангард», выканаўца многіх фестывальных праграм.

Кіраўнік ансамбля «Класік-авангард» У. Байдаў.

Польскі кантрабасіст Т. Вялецкі (злева) прымае віншаваньні...



У. Тарнапольскі, Я. Падгайц, В. Якімоўскі, імёны якіх вядомы далёка за межамі Расіі. Скандынавію на гэты раз прадставіў — і вельмі грунтоўна — фін К. Аха.

Адметнай рысай гэтага фестывалю стала шырокае прадстаўніцтва на ім музыкі суседняй Польшчы. Гэта ўжо «фірменны знак «Капэлы», якая мэтанакіравана і пасьпяхова ўмацоўвае сувязі брацкіх культур. Своеасаблівая «польская арыентацыя» фестывалю ў творча-арганізацыйным плане зусім зразумелая. «Варшаўская восень» ужо на працягу дзесяцігоддзяў застаецца адным з аўтарытэтных сусьветных форумаў музычнага авангарда, і пазнаёміцца з музыкай яе актыўных удзельнікаў і арганізатараў З. Краўзэ і Л. Зялінскай, наладзіць з імі творчыя кантакты — вельмі карысная рэч. Прабачце за прагматызм, але ж сёньня гэта сумная неабходнасьць. Асабліва калі ўспомніць, што дагэтуль наша супрацоўніцтва мела некалькі аднабаковы характар: канцэрты польскай музыкі з удзелам беларускіх выканаўцаў сталі ў нас нормай, у той час як наша сучасная музыка аналагічнага выхаду да суседзяў не мела.

Новае для рэспублікі ў форме правядзеньня фестывалю — і гэта таксама зьвязана са сьпецыфікай капэлы як тэатральна-канцэртнай арганізацыі — запрашэньне для ўдзелу ў ім замежных выканаўцаў: сьпевакоў з Аўстрыі і Расіі, інструменталістаў з Польшчы і Фінляндыі, арыгінальнага аркестра з Галандыі, якія віртуозна валодаюць менавіта сучаснай музычнай інтанацыяй. Але ж пра ўсё па парадку.

Што ні кажы, а галоўная падзея фестывалю — канцэрты. І калі ў кожным з іх ёсьць свая «разыначка», дык лічы, што сьвята адбылося. Адразу адзначу, што праграмы канцэртаў у асноўным былі складзены ўдала. Своеасаблівай візітнай карткай фестывалю зрабілася яго адкрыцьцё, канцэрт, у якім прагучалі ажно чатыры прэм'еры! Яго шматнацыянальная праграма выпучалася сваёй зьмястоўнасьцю, разнастайнасьцю і драматургічнай пабудаванасьцю. Найбольшы посьпех у публікі мелі два творы, якія вянчалі кожнае з аддзяленьняў канцэрта. Як даніна павагі да выдатнага амерыканца прагучала кампазіцыя Караева «Крыху музыкі для Д. Крамба». Яна ўразіла прыгажосьцю гучаньня, паглыбленьнем у сузіраньне, якое часам узрывалася ўсплёскамі драматызму, адчуваньнем «спыненага імгненьня», якое хацелася бясконца падоўжыць. У іншым ключы — «Missa brevis» Янаў-Яноўскага, посьпеху якой спрыяла і вельмі выразнае выкананьне Н. Герасімавай. Адраджэньне кананічных форм духоўнай музыкі — тыповая прыкмета нашага часу. Але ж літургічны тэкст яшчэ не зьяўляецца гарантам мастацкіх якасьцяў твора. Толькі талент кампазітара можа яго паспраўднаму адухатварыць, пра што і сьведчыць меса з яе гарманічным сьветаадчуваньнем, высакародна-прыгожай музыкай. Што ж, абодва творы пацьвердзілі вядомую ісьціну: «Прыгажосьць уратуе сьвет». І яшчэ нагадала пра тое, як яе прагнуць людзі.

Добраму ўспрыняцьцю музыкі ў канцэрце (нават калі яна была і не бясспрэчная) садзейнічала пабудова яго праграмы па прынцыпу кантрасту. У неарамантычных тонах прагучала «Ліпеньскае інтэрмецца» Падгайца. Гэтай музыцы настрою проціставіла «Графіка» Зялінскай, якая адпавядала сваёй назьве падкрэсьленай бясколернасьцю, адсутнасьцю ўнутраных кантрастаў.



Сьвежым па мове і дасьціпным падалося «Чорнае танга» немца К. Х. Варэна. Моцны інтэлектуальны пачатак адчуваўся ў фартэпіяннай санаце з пахавальным маршам Якімоўскага. Беларускую музыку ў гэтым канцэрце прадстаўляла «Падсьвядомасьць» з пластычных сцэн «Людзі сьвятла месяца» Паплаўскага. Аўтарскую індывідуальнасьць тут вызначылі акварэльнасьць, крохкасьць, вытанчанасьць гучаньня. Разам з тым «музыка цішыні» — адна з вядучых тэндэнцый у сучасным музычным мастацтве. Сёньня, як бачым, яна нараджаецца і на нашай глебе.

Вялікую цікавасьць публікі выклікалі аўтарскія канцэрты сусьветна вядомых кампазітараў М. Капытмана і З. Краўзэ. Прафесіяналы высокага класа (дарэчы, абодва — прафесары кампазіцыі, вядучыя майстар-класаў), яны перш за ўсё цікавыя сваёй самабытнасьцю, маштабам творчай асобы. Адметнасьць музыкі Капытмана — у яе ярка адчувальным нацыянальным духу. Слухачоў падчас канцэрта найбольш уразілі вакальныя творы кампазітара — «Цыклы» на тэкст А. Абулафіі (паэта і кабаліста XII ст.) і «Літары стварэньня» на тэксты паэзіі сярэднявечча з іх містыка-філасофскай канцэпцыяй чалавека ў яго сувязях з Космасам. Эмацыянальна насычаная музыка Капытмана атрымала кангеніяльнае ўвасабленьне ў выкананьні чароўнай Варды Котляр.

Рознабаковае асьвятленьне атрымала ў аўтарскім канцэрце фігура Краўзэ, які прадэманстраваў і свае не абы-якія піяністычныя здольнасьці. З пачутага склалася ўяўленьне, што яго ўлюбёная кампазіцыйная ідэя — «дэкаратыўная музыка». Гэтага творцу вылучае вялікая вынаходлівасьць, нават парадаксальнасьць мысьленьня. Асабліва заінтрыгавала публіку «Музыка каменю» з яе арыгінальнымі тэмбрава-гукавымі эфектамі падрыхтаванага фартэпіяна. Цікавай падалася «Балада» з яе моцным рамантычным водарам шапэнаўскіх алюзій пры захаваньні ўласнага почырку.

Пазьней, на канцэрце польскай музыкі, зьявілася думка, што некаторыя з гэтых рысаў, відаць, належаць нацыянальнай кампазітарскай школе наогул. І перадусім — гэта «жывапіснасьць», цяга да выяўленчасьці і заміляванасьць гукавымі эфектамі, якія часта паўстаюць як самакаштоўнасьць. Згаданы канцэрт найбольш уразіў выканальніцкім майстэрствам скрыпача К. Бакоўскага і кантрабасіста Т. Вялецкага, з якімі публіка пазнаёмілася яшчэ падчас выступленьня галандскага калектыву. Вялецкі ў дзьвюх праграмах паказаў шэраг сваіх твораў. Пра такіх гавораць, што ён «нарадзіўся з кантрабасам». Невычэрпная фантазія ў галіне гуказдабываньня дазволіла яму стварыць цікавыя кампазіцыі, сярод якіх «Падоўжаны цыкл» — літаральна энцыклапедыя магчымых сучасных прыёмаў ігры на кантрабасе. Драматургія ж п'есы, вытанчанасьць гучаньня прымусілі пашкадаваць, што яе нотны матэрыял для нас маладаступны.

Тая ж думка раз-пораз узьнікала на канцэрце фінскай музыкі. Так, як і ў польскім, нацыянальная камерная музыка была прадстаўлена тут адносна шматбакова рознымі аўтарамі. Т. Менту тварыў на габоі цуды. Нязвыкла, у экспрэсіяніскім духу гучаў акардэон (М. Луома). З гэтай праграмы найбольш запомнілася саната для габоя і фартэпіяна К. Аха — лірычная па зьместу, выразная музыка шырокага дыханьня.

Галандскі калектыў «Дэ эрэпрайс» — прапагандыст сучаснага музычнага кічу...

Піяніст У. Дулаў.





Польскі кампазітар Зігмунд Краўзэ, чый аўтарскі канцэрт увайшоў у праграму Трэцяга фестывалю «Капэлы».

Сьпявачка з Расіі Натальля Герасімава.

Не ведаю, як для іншых, а для мяне нечаканым падаўся канцэрт галандскага калектыву «Дэ эрэпрайс». У яго асобе мінскія слухачы мелі магчымасьць пазнаёміцца з сучасным музычным кічам: задзірысты вонкавы выгляд выканаўцаў, які нагадваў пра айчынную тусоўку, арыгінальны, нават унікальны склад аркестра відавочна джазавага паходжаньня, грубаватае і крыклівае гучаньне... А канцэрт адкрываў фінал з сюіты «Жар-птушка» І. Стравінскага. (Міжволі прыгадалася іншае ўзрушэньне — пачутае некалі па айчыннаму радыё скерца з X сімфоніі Д. Шастаковіча ў выкананьні баяннага аркестра.) Разам з тым тэмбравая сьпецыфіка ансамбля аказалася зусім натуральнай у прывабным скрыпічным канцэрце полькі Г. Куленты. І ўжо зусім моцнае ўражаньне сваёй паэтыкай, эмацыянальным строем, выразнай драматургіяй выклікала кампазіцыя Тарнапольскага «Сьвет, поўны вар'яцтва» на тэкст нямецкага паэта і мастака-дадаіста К. Швітэрса, створаная па заказу аркестра. Асабіста я ўспрыняла яе як мастацкі ўзор сац-арта, хаця, можа, гэта суб'ектыўна.

Безумоўна, вялікая доля суб'ектыўнасьці прысутнічае і ў наступных разважаньнях, бо зараз гаворка пойдзе пра айчынную частку праграмы, творы кампазітараў, якіх я добра ведаю.

Пачну з таго, што ўжо само прадстаўніцтва сучаснай беларускай музыкі было аднабаковым. І прычына таму — у беспрэцэдэнтным саперніцтве дзьвюх шаноўных арганізацый — Саюза кампазітараў Беларусі і беларускай жа капэлы. На гэта накладіся яшчэ ўнутраныя «разборкі» паміж АСМ і саюзам увогуле. Ці то адбіліся павевы часу, ці — узровень культуры, але ўсё гэта прывяло да сумных вынікаў. За бортам аказалася творчасьць аўтарытэтных прадстаўнікоў сучаснай плыні ў нацыянальнай музыцы — Д. Смольскага, С. Картэса, У. Дамарацкага, В. Капыцько, У. Кур'яна (дарэчы, на папярэднім фестывалі яго твор быў адным з самых самабытных). Творы ж дзесяці сяброў АСМ, а сярод іх былі і вельмі працяглыя па часу, арганізатары «ўціснулі» ў адну праграму, якая доўжылася тры з паловай гадзіны (!). Гэта натуральна, пераўзыходзіла любыя магчымасьці ўспрыняцьця, і, няхай прабачаць мне калегі змрочную метафару, канцэрт проста не мог не стаць «брацкай магілай». І хаця ў ім таксама былі свае «разыначкі», але ж панавала агульнае адчуваньне монатаніі, аднатыпнасьці прыёмаў і кампазіцыйнай тэхнікі.

На маю думку, і адбор твораў быў не самы строгі. Большасьці аўтараў хацелася паказаць сваю новую працу, былі кампазіцыі, сьпецыяльна напісаныя да фестывалю. А ці ж лёгка ставіцца крытычна да сваіх апошніх опусаў? Ні В. Войціку, ні С. Бельцюкову не адмовіш у таленавітасьці, але тут, як мне падаецца, яны паказаліся ніжэй сваіх магчымасьцяў. Не, з прафесіяналізмам у іх усё ў парадку, музычна-тэхналагічныя задумы «Арфы Эола» і Канцэрта-двайніка зразумелыя, а вось выразнасьці музыцы бракавала. Зразумела, усе творы аднаго кампазітара не могуць быць роўнымі, але ж гэтым аўтарам было з чаго выбіраць.

На іншым полюсе музычнай выразнасьці — камерная кантата А. Елісеенкава на вершы Г. Ахматавай. Эмацыянальны, прыгожа аздоблены твор рэзка вылучыўся сваёй музычнай мовай, якая знаходзіцца ў рэчышчы «новай прастаты». У іншым стылявым кантэксьце гэтая музыка і прагучала б інакш. А тут атрымалася — «у чужы манастыр са сваім статутам». Таму твор не быў ні па-сапраўднаму пачуты, ні па-сапраўднаму ацэнены. А гэта магчыма было прадказаць...

Загадзя не прэтэндавала на мастацкія адкрыцьці вельмі зграбная, з яркай жанравай вобразнасьцю Сюіта для флейты У. Дарохіна. Такая музыка вельмі патрэбная, бо яна ў па-мастацку дасканалай форме далучае да сучаснай інтанацыі юных выканаўцаў (з гэтым творам дэбютаваў вучань ліцэя А. Дарохін). Але ці арганічна ўпісваецца Сюіта ў праграму фестывалю?

Магчыма, я залішне строгая, бо, каб казаць аб «арганічнасьці», трэба, каб у фестывалі была агульная ідэя. А гэта ўжо — «вышэйшы пілатаж». Між тым напачатку нейкія захады ў гэтым напрамку рабіліся. Фестываль планавалася прысьвяціць камернай музыцы апошніх дзесяцігоддзяў, і хоць строгіх стылявых абмежаваньняў не было, але ўсё ж акрэсьлівалася нейкая «сучаснасьць мысьленьня». Адным словам, камерная музыка постмадэрнізму, як гэта зьява называецца ў сьпецыяльнай літаратуры. Потым абставіны перамаглі: зьявіўся канцэрт сімфанічнай музыкі, значна пашырыліся храналагічныя рамкі, захапіўшы і класіку XX стагоддзя (Стравінскі, Айвз, Хіндэміт). Вось так і ўзьнік дыяпазон: ад Стравінскага да Лыбіна.

Д. Лыбін — самы малодшы ўдзельнік фестывалю, студэнт Беларускай акадэміі музыкі па класу прафесара Д. Смольскага. У згаданым канцэрце прагучаў яго «Дзявяты псалом», які падаўся цікавым па задуме, але недасканалым па форме. Але ж і яго «боская расьцягнутасьць», мажліва ўспрынялася б інакш, калі б гэты трыццаціпяціхвілінны твор гучаў у цывілізаваных умовах, а не «на закуску» бясконцага канцэрта. Разам з тым, з прафесійнага пункту гледжаньня, канцэнтрацыя разьвіцьця не пашкодзіла б гэтай партытуры.

Студэнцкі статус Лыбіна не перашкаджае яму быць досыць сталым музыкам. Бадай, таму ён у адзіноце і прадстаўляў так званую моладзь. Але асабіста я пашкадавала, што на гэтым фестывалі, у адрозьненьне ад папярэдняга, арганізатары адмовіліся ад сьпецыяльнага «студэнцкага» канцэрта. Бо заўсёды цікава ўбачыць персьпектыву. Тым больш, што ў Акадэміі музыкі падрастае някепская зьмена, для якой удзел у такім фестывалі мог бы стаць велізарным творчым стымулам.

Чаму гэта здаецца мне такім актуальным? Так ужо гістарычна склалася, што далучэньне да сучаснай музычнай інтанацыі для беларускай культуры заўсёды было складаным працэсам. Тут не месца для грунтоўных разваг на гэтую тэму. Прычыны (гэта мая ўласная думка, якую я аргументавала ў выступленьні на канферэнцыі па праблемах айчыннага музычнага авангарда) — і ў нашым менталітэце, і ва ўмовах гістарычнага разьвіцьця краіны. І, тым не менш, дзіўна і прыкра было пачуць на «круглым стале» фестывалю, што яшчэ дзесяць гадоў таму Мінск быў глухой музычнай правінцыяй, пакуль не зьявіўся Вялікі Энтузіяст і справа пайшла... О, гэтае наша бяспамяцтва! Яго асабліва неспадзявана бачыць у акружэньні «Беларускай капэлы», якая прэтэндуе на абарону гістарычнай справядлівасьці. І як жа нам усім патрэбны сапраўднае гістарычнае мысьленьне (а не палітычнае прыстасаванства) і веданьне факта! Але некаторыя з іх, тыя, сьведкай якіх была і я, нагадаю. Гэта і рамантычны ўзьлёт беларускага авангарда 60-ых, і ўпартасьць, з якой прабівалі яму шлях у нацыянальнай культуры Смольскі, Картэс, А. Янчанка, і мужнае адстойваньне сваіх творчых прынцыпаў А. Зарубкай (а ці многія музыкі ведаюць сёньня гэтае імя?). Так, усё гэта адбывалася ў мярцьвяцкай палітычнай атмасферы. Але ж з песьні слова не выкінеш. І ці трэба паўтараць тую ісьціну, што хто адмаўляецца ад свайго мінулага — не мае будучыні. Іншае пытаньне, ці склалася ў галіне авангарднай музыкі ўстойлівая нацыянальная традыцыя? І ці складваецца яна сёньня?

Напэўна, самае надзённае пытаньне для нашай музыкі — уключэньне яе ў сучасны сусьветны музычны працэс. Якія тут магчымы шляхі? Вось думка наконт гэтага безыменнага аўтара ўступнага артыкула фестывальнага буклета, які бачыць вынікі інтэграцыі, па-першае, у канцэртах «з удзелам музыкантаў амаль што ўсяго сьвету», па-другое, у «міжнародным статусе беларускай асацыяцыі сучаснай музыкі, яе легітымнасьці». Але ж гэта зусім вонкавы падыход, лепш мовіць, матэрыяльная база, якая ў сапраўдным мастацтве ніколі не была вызначальнай. Духоўная ж іпастась — талент кампазітара. А праяўляецца ён і ў здольнасьці пачуць свой час, і ў магчымасьці знайсьці нешта сваё, адметнае.

Пошук у гэтым напрамку, відаць, вёў кожны з удзельнікаў згаданага беларускага канцэрта. Па-рознаму ён адчуваецца ў «Музыцы для Восіпа Мандэльштама» Соніна, які вельмі пасьлядоўна разьвівае ўласны стыль з яго экспрэсіўнай вобразнасьцю, падкрэсьленай імправізацыйнасьцю, у «Уле» А. Літвіноўскага і «Пастаралі» С. Янковіча, якія спалучаюць сучасную тэхніку з распрацоўкай нацыянальнай архаічнай інтанацыі.

І, нарэшце, пра найбольш яркія мастацкія нумары беларускага канцэрта. Зазначу, што іх з імпэтам прымала ўся зала, пра што сьведчаць і рэакцыя публікі падчас іх выкананьня, і заключнае абмеркаваньне. Філасофская глыбіня, моцны эмацыянальны зарад, драматычная выразнасьць уласьцівы твору В. Кузьняцова «Дзьве прытчы Франца Кафкі». Паэтычныя вобразы абумовілі музычны стыль з яго адчувальным шонбергаўскім уплывам. «Канцэрт для ўдарных», безумоўна, — лепшы твор А. Залётнева. Калі меркаваць па аўтарскай праграме, ён зьвязаны з духоўнай тэмай. Магчыма, і так. Але асабіста я ўспрыняла яго як яркі кунштштюк з характэрнымі для яго дынамічнасьцю, тэмбравай вынаходлівасьцю, эфектнай віртуознасьцю (вось ужо сапраўды канцэрт!). Менавіта гэтыя якасьці абумоўліваюць, на мой погляд, прыроду ўзьдзеяньня гэтага твора.

Канцэрт фінскай музыкі. Габаіст Т. Менту.



А зараз пра тых, хто зрабіў магчымым правядзеньне падобнага фестывалю, хто стаў яго матэрыяльнай базай і душой, — пра ансамбль салістаў «Класік-авангард». Высокае майстэрства, бескарысьлівая аддадасьць ідэі сучаснай музыкі, фантастычная працаздольнасьць дазволілі яго ўдзельнікам за кароткі час падрыхтаваць і натхнёна выканаць падчас фестывалю чатыры буйныя праграмы з твораў, разнастайных па стылю і складаных па тэхніцы. А калі ўлічыць, што сярод іх было немала прэм'ер, то можна сабе ўявіць і прафесійны клас, і мастацкі ўзровень калектыву. Бадай, самы дакладны паказчык посьпеху — супадзеньне выканальніцкай інтэрпрэтацыі з аўтарскай задумай. А кампазітары ў сваёй большасьці былі задаволены. Капытман нават запрасіў калектыў прыняць удзел у яго аўтарскім канцэрце ў Рызе.

З беларускага боку ў праграмах фестывалю таксама пасьпяхова выступілі сьпевакі М. Жылюк і Н. Галеева, піяніст А. Крымер, гітарыст В. Жывалеўскі, ансамбль ударных пад кіраўніцтвам У. Судноўскага. Так што выканальніцкая база фестывалю моцная.

А між тым у Я. Паплаўскага сьпеюць новыя задумы. Праз два гады плануецца правесьці чарговы міжнародны фестываль сучаснай музыкі. Шукаючы падыходы да Д. Крамба, прадумваецца праграма аўтарскага канцэрта Д. Смольскага (відаць, не марнай была гаворка за «круглым сталом» фестывалю), якому з гэтай нагоды мяркуецца зрабіць дзяржзаказ, наладжваюцца новыя сувязі з замежнымі калегамі. А. Сонін марыць стварыць новы выканальніцкі калектыў. Пажадаем жа ім добрай згоды і посьпехаў у гэтай высакароднай справе.

Фота В. Стралкоўскага.

ХАРЭАГРАФІЧНЫ МАДЭРН ЗАВАЁЎВАЕ РУБЯЖЫ

Юлія Чурко

Насуперак нашаму трывожнаму часу і ўсеагульнай разьяднанасьці дзеячы харэаграфіі імкнуцца да аб'яднаньня, да захаваньня адзінай хаця б харэаграфічнай тэрыторыі. Міжнародны фестываль сучаснай харэаграфіі, які напрыканцы мінулага года прайшоў у Віцебску, пераканаўча даказаў, што танцавальнае мастацтва суверэнных і незалежных рэспублік, нягледзячы ні на што, працягвае разьвівацца ў агульным рэчышчы і сачыненьні балетмайстраў нагадваюць злучаныя сасуды. Незалежна ад таго, у класіцы, свабоднай пластыцы або джазавым танцы працавалі харэографы (у палажэньні аб конкурсе ўсе накірункі мелі роўныя правы), большасьць з іх імкнулася данесьці да прысутных у зале пэўную духоўную канцэпцыю. Гэта відавочна адчувалася ў многіх пастаноўках, паказаных на фестывалі.



Аднаактовы балет «Папялушка». Харэаграфія Яўгена Панфілава. Тэатр «Мадэрн», Расія, Перм.

Сучасная — значыць канцэптуальная

...Марудна ўзьнімаючыся з зямлі, быццам сама з сябе вырастае загадкавая антрапаморфная істота. Яна кружыць, падае, выгінаецца дугой, выцягваецца ў струну і глядзіць з-пад складзеных трохкутнікам рук нерухомым позіркам сфінкса. Нейкая таемная сіла валодае гэтым духам — расьліны? жывёліны? язычаскага бажаства? — які мае аблічча цудоўнай жанчыны, але загадкава-недасяжны ў сваёй сутнасьці. Насуперак сваёй волі мы паступова ўцягваемся ў атмасферу гэтага невядомага рытуалу, зачаравана сочым за кожным рухам «Татэма» (так назвала сваю пастаноўку, якая атрымала, дарэчы, першую прэмію, маскоўскі балетмайстар Алена Багдановіч), паглыбляючыся ў забаронены для недасьведчаных, неразгаданы сьвет...

Асаблівае сілавое поле, нейкая звышадчувальная аўра нараджаецца і ў «Мініяцюрах» Генадзя Пясчанага, дзе пры дапамозе акрабатыкі, класічнага танца, своеасаблівай пластыкі ствараецца выключны па мастацкай сіле вобраз узаемадзеяньня Чалавека, Зямлі, Космасу (сьпецыяльная прэмія прэсы). Успрыняцьце многага ў мадэрн-харэаграфіі ідзе на неаналітычным узроўні. Глядач разам з аўтарам і выканаўцамі нібы інтуітыўна пранікае ў тую глыбінную зьмястоўнасьць, што закадзіравана ў прасторавых контурах, у часавай працягласьці гуку, у зьменлівай палітры колеру і сьвятла. Выкарыстоўваючы пераважна толькі вертыкальны вектар руху і нібы пераводзячы рух з трохмернай прасторы ў двухмерную, Г. Пясчаны стварае графічна адточаныя формы, якія ўражваюць магутнасьцю нейкага незвычайнага ўнутранага выпраменьваньня. Гледачу пачынае раптам здавацца, што ён увачавідкі бачыць, як з матэрыі фантастычным чынам вызваляецца дух, і ён міжволі зьвяртаецца думкамі да філасофіі, успамінае, што слова «человек» утвараецца з двух: «чело» «века».

У зусім іншай манеры, блізкай да брэйк-данса, працуюць «Трое з Вільнюса». Але зноў выразнай была асноўная ідэя іх пастаноўкі: выканаўцы стваралі абагульнены вобраз доўгага жыцьцёвага шляху, па якім ідуць, пераадольваючы перашкоды і спатыкаючыся, падтрымліваючы адзін аднаго і разыходзячыся, трое сяброў, добра знаёмых нам звычайных хлопцаў.

Наяўнасьць падобных пластычных вобразаў, мастацкіх канцэпцый у большасьці пастановак дазволіла даць яшчэ адно вызначэньне сучаснай харэаграфіі, прадэманстраванай на конкурсе, — канцэптуальная. Відавочна, штосьці ёсьць у нашай сьвядомасьці, у нашым менталітэце, выхаваных, магчыма, і працяглай трагічнай гісторыяй, і вялікай літаратурай, і даўнімі традыцыямі «душой прасякнутай» харэаграфіі, што прымушае балетмайстраў задаваць сабе спрадвечныя пытаньні і выяўляць высокі сэнс ва ўсім, што яны робяць. У адрозьненьне ад многіх і многіх твораў заходняга мадэрна, аўтары якіх часьцяком шукаюць перш за ўсё форму, харэографы былога Саюза больш заняты пошукам зьместу. Гэта і здаецца мне самай вялікай выразнай асаблівасьцю работы, якая вядзецца ў нас у галіне танцавальнага мадэрна. Але перш чым праводзіць нейкія параўнаньні, трэба, відаць, хоць сьцісла ахарактарызаваць, што ўяўляе сабой мастацтва мадэрна, правільней, як уяўляюць яго харэографы далёкага замежжа.

Мадэрн — што гэта?

Слова «мадэрн» у перакладзе з французскай мовы азначае ўсяго толькі «сучасны». Але ў эстэтыцы пад ім часьцей за ўсё разумеюцца тыя накірункі мастацтва, якія ўзьніклі ў дваццатым стагоддзі і вылучаліся інтэнсіўным пошукам новых форм і ідэй, сувязьзю з новымі філасофскімі поглядамі, разбурэньнем старога. Шматстайныя прычыны, якія нарадзілі мастацтва новага тыпу. Сярод іх — адпрацаванасьць, вычарпанасьць старых мастацкіх форм, хаос сьвядомасьці, народжаны сусьветнай вайной і рэвалюцыямі, крахам веры, дэвальвацыяй ідэалаў. Сапраўднай лабараторыяй па пошуку новых сродкаў выразнасьці, якія адлюстроўвалі б зьменлівы менталітэт мастакоў, зрабілася выяўленчае мастацтва, дзе за першую палову стагоддзя зьмянілася мноства накірункаў — ад кубізму і дадаізму да сюррэалізму і абстракцыянізму. У апошнія гады нараджаюцца новыя формы мастацтва, якія атрымліваюць агульную назву постмадэрнізму і ўключаюць у сябе мноства накірункаў. Ацэнка іх неадназначная, бо побач з сур'ёзнымі і таленавітымі творцамі ў новае мастацтва прыйшла цэлая армія дылетантаў; эстэтычныя канцэпцыі, якія абвясьцілі ўсялякае самавыяўленьне мастака актам мастацтва, разбурылі межы паміж мастацтвам і немастацтвам; знакаміты лозунг пап-арта «Гэта можа зрабіць кожны» шырока адкрыў дзьверы як для непрафесіяналаў, так і для авантурыстаў, бо яны ўбачылі тут лёгкі шлях да славы і заробкаў.

Натуральна, што ўсе гэтыя павевы не абмінулі і харэаграфію. На фарміраваньне танцавальнага мадэрна на пачатковым этапе вялікі ўплыў аказалі ідэі французскага педагога і тэарэтыка Ф. Дэльсарта, які лічыў, што толькі свабодны рух і жэсты здольныя праўдзіва перадаваць эмоцыі чалавека; творчасьць амерыканскай танцоўшчыцы-«басаножкі» А. Дункан; рытмапластычная сістэма Ж. Далькроза; нямецкая школа экспрэсіяністцкай харэаграфіі. Пазьней у лексіку мадэрна магутнай плыньню ўліліся элементы негрыцянскага фальклору, джаз-танца і шмат іншых напрамкаў. У апошні час мне пашчасьціла бачыць шмат запамінальных авангардных работ французскіх, англійскіх, кубінскіх, амерыканскіх балетмайстраў, ацаніць дасягненьні стылю буто, пластычнай сістэмы

Хроніка мастацкага жыцьця

ВІНШУЕМ!

Указам Прэзідыума Вярхоўнага Савета Рэспублікі Беларусь за значны ўклад у разьвіцьцё беларускага музычнага мастацтва, высокае прафесійнае майстэрства дырыжору сімфанічнага аркестра Дзяржаўнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь **Мікалаю Сяргеевічу Калядку** нададзена ганаровае званьне «Заслужаны дзеяч мастацтва Рэспублікі Беларусь».

●

За шматгадовую плённую творчую дзейнасьць, прапаганду беларускага музычнага мастацтва Указам Прэзідыума Вярхоўнага Савета Рэспублікі Беларусь група творчых работнікаў Дзяржаўнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь узнагароджана Ганаровай граматай Вярхоўнага Савета Рэспублікі Беларусь. Сярод адзначаных — канцэртмайстар сімфанічнага аркестра **Леў Давідавіч Гарэлік,** галоўны хормайстар **Аляксей Пятровіч Кагадзееў,** салісты оперы **Яраслаў Фёдаравіч Пятроў, Аркадзь Маркавіч Саўчанка, Віктар Максімавіч Чарнабаеў.**

●

Саюз тэатральных дзеячаў Беларусі сваю прэстыжную ўзнагароду «Крышталёвую Паўлінку» ўручыў народнай артыстцы Беларусі **Зінаідзе Канапельцы.** Уручэньне ўзнагароды адбылося ў часяе юбілейнага вечара ў Тэатры імя Якуба Коласа.

●

Беларускаму тэатразнаўцу, доктару мастацтвазнаўства, галоўнаму рэдактару часопіса «Тэатральная Беларусь» **Анатолю Сабалеўскаму** за выдатныя заслугі ў разьвіцьці тэатразнаўчай навукі, падрыхтоўку сьпецыялістаў высокай кваліфікацыі для СНД і актыўную прапаганду ідэй дружбы і супрацоўніцтва паміж народамі прысвоена званьне лаўрэата Міжнароднай прэміі «Адзінства» (Масква).

Хроніка мастацкага жыцьця

Мінск

У студзені 1994 года ў Нацыянальнай бібліятэцы была адкрыта выстава акварэляў мастакоў Валянціна і Ляілі Варэцаў, якія паслужылі для ілюстраваньня новай кнігі Вольгі Іпатавай — «Паміж Масквой і Варшавай». Мастакі, шырока выкарыстоўваючы гістарычны матэрыял, паказалі вядомых асоб, якія пакінулі значны сьлед у гісторыі Беларусі: Ефрасіньню Полацкую, Францыска Скарыну, Льва Сапегу, Жыгімонта Аўгуста, Канстанціна Астрожскага, Агінскіх і інш. Кніга напісана ў форме літаратурна-гістарычнага аповяду пра гарады Беларусі. Героі, якіх мастакі адлюстравалі ў сваіх творах, жылі і кахалі ў гэтых местах... Прадстаўлены на выставе і ілюстрацыі на фальклорныя тэмы. Творам Варэцаў уласьціва складаная прасторава-часавая трактоўка, дакументальная дакладнасьць, тонкае пачуцьцё каларыту. І калі чытач возьме кнігу ў рукі — убачыць багата ілюстраваны матэрыял, дзе арыгінальнае мастацкае вырашэньне дапамагае адчуць подых тых далёкіх часоў.

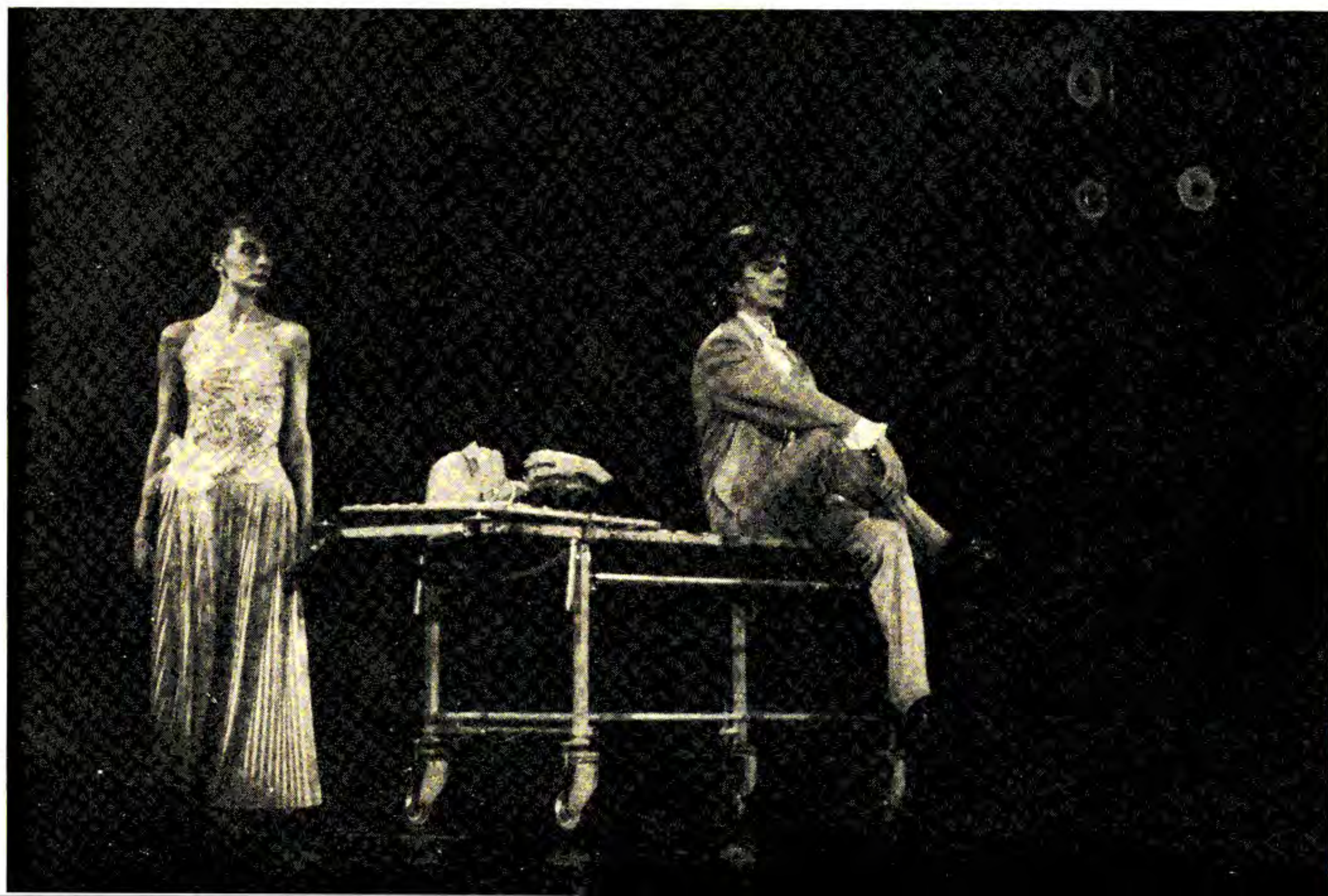
Г. Фатыхава.

эўрытміі школы танца Піны Бауш і г. д. І ў той жа час у заходнім балетным мастацтве практыкаваліся «нерухомыя танцы» (?!), пастаноўкі-калажы, дзе чалавек зьяўляўся толькі адной з частак беспрадметнай кампазіцыі, а цела ягонае цалкам хавалася пад касьцюмам-рэччу. Што ўжо казаць пра шматлікія абсурдысцкія творы, зразумелыя хіба толькі самім іх аўтарам, творы, якія прымушаюць гледачоў пакутліва чакаць канца прадстаўленьня.

Для харэографаў краін былога СССР мадэрнізм доўгі час быў забаронены, а сама назва яго скарыстоўвалася нярэдка ў якасьці кляйма для тых, хто адступаў ад дазволеных нормаў і канонаў, хто асьмельваўся на пошук сьвежых форм і фарбаў. Толькі на маёй памяці былі два выпадкі, калі ў фармалізме і мадэрнізме папракалі самых таленавітых балетмайстраў, якія працавалі ў беларускім тэатры, — Аляксея Ермалаева ў 50-ыя гады і Валянціна Елізар'ева ў 70-ыя. Тонка адчуваючы амярцьвеньне, застойнасьць старых, няхай сабе і класічных форм, яны разбуралі іх, сьмела абнаўляючы выяўленчыя сродкі балета. У канцы 80-ых, калі рухнулі многія ідэалагічныя бар'еры і зьнікла панаваньне адзінага мастацкага метаду, цікавасьць нашых балетмайстраў да мадэрнізму выявілася з абвостранай сілай. Першыя ж сьціплыя паказы сьведчылі, што харэаграфія краін Садружнасьці пачала інтэнсіўна ўпісвацца ў кантэкст еўрапейскага, а дакладней, сусьветнага танцавальнага мастацтва. Цяпер нашы балетмайстры валодаюць ужо многім з арсенала сучаснага мастацтва, пры гэтым дадаючы столькі свайго, што гэта робіць іх творы абсалютна арыгінальнымі і прымушае гаварыць аб зьяўленьні айчыннага, СНДэўскага, калі можна так сказаць, мадэрна. Вызначальнай асаблівасьцю яго, як паказаў віцебскі фестываль і як ужо гаварылася вышэй, зьяўляецца пошук духоўнасьці, зьмястоўнасьці, канцэптуальнасьці. Яшчэ адным яркім прыкладам гэтага могуць служыць работы харэографа з Пярмі Яўгена Панфілава, паказаныя ў Віцебску.

«Настальгія па...» і інш.

...Кепска сьпіцца тром дзяўчатам-лімітчыцам у гарадскім інтэрнаце. Пакутуюць ад бяссоньніцы, а тут яшчэ голас Русланавай з радыёпрыёмніка — трывожыць, некуды кліча, пра нешта нагадвае. Ён нервуе і раздражняе, але яго не ўдаецца заглушыць, ад яго не схавацца ў падушках, бо голас гэты не толькі гук, ён быццам уваскрэшаная генетычная памяць. Хутка ён набывае і плоць — у рускім танцы трох сялянскіх жанчын, якія ўзьнікаюць перад мысьленным позіркам кожнай з новых гараджанак. Касьцюмы гэтых жанчын быццам абпалены вайной і разрухай, але танец поўны пранікнёнага сардэчнага цяпла, веры, аптымізму. Яго ўжо не ўспомніць, не пераняць цяперашняй непрыкаянай «ліміце». Але вобраз гэтага танца жыве ў душах дзяўчат, прымушаючы зайздросьціць і мучыцца, нараджаючы настальгію па... Па ранейшай унутранай яснасьці? Радасным калектывізме? Высокіх ілюзіях? Веры ў сьветлую будучыню? Гэтыя боль, журба, разгубленасьць, якія валодаюць гераінямі



«Вальс для тых, хто зьехаў з глузду». Балет Яўгена Панфілава.

пастаноўкі «Настальгія па...» і яе аўтарам Я. Панфілавым, выказаны так уражліва, што яны паступова перадаюцца гледачам, і мы раптам пачынаем адчуваць, як ва ўнісон з гэтымі славянскімі душамі пачынаюць біцца і нашы сэрцы. Адзін з ідэолагаў заходняга мадэрна сказаў неяк: «Вызваленьне ад сацыяльнай практыкі і жыцьцё ў міфе або казцы — вось сутнасьць новага мастацтва». Гісторыя ж уласнай краіны працягвае жыць у нас, разам з намі, а сацыяльныя праблемы, відаць, яшчэ не хутка зьнікнуць з твораў нашых мастакоў.

У гэтым плане цікава ўспомніць, што і на адным з першых паказаў сучаснай харэаграфіі ў Маскве ў 1992 годзе лепшыя работы харэографаў былі прысьвечаны гэтай жа тэматыцы. Першую прэмію тады атрымаў нумар, які ў сатырычнай форме расказваў пра камсамол, пра муляжы «саўковай» сьвядомасьці. Але самае большае ўражаньне ў мяне выклікала пастаноўка Марыі Сідарэнка-Бальшаковай «Жаночы лірычны», дзе перад гледачамі паўстала цяжкая доля рускай, а дакладней, славянскай жанчыны. Вобраз, народжаны харэографам, быў пазбаўлены той патэтычнасьці, якая гучыць у знакамітых радках Някрасава: «Коня на скаку остановит, в горящую избу войдет». Ён блізкі хутчэй тым счарнелым ад работы, зьнясіленым жанчынам, якія глядзяць на нас з карцін Міхаіла Савіцкага «Віцебскія вароты» або Віктара Папкова «Паўночная песьня». У пастаноўцы балетмайстра яны, здаецца, моўчкі плачуць і сьпяваюць, падаюць ад стомы, быццам снапы ў полі, устаюць і зноў цягнуць лямку свайго лёсу зусім не менш, а магчыма, і больш гераічна, чым іх някрасаўскія папярэдніцы. Бо, як сказаў другі паэт ужо ў наш час, «ей жить бы хотелось иначе, носить подвенечный наряд. Но кони все скачут и скачут, а избы горят и горят».

Дарэчы, у абедзьвюх гэтых запамінальных пастаноўках з разуменьнем і веданьнем выкарыстаны элементы фальклору. І гэта невыпадкова: уключэньне момантаў народнага танца ў структуру мадэрн-харэаграфіі стварае асаблівы мастацкі эфект і падаецца надзвычай пэрсьпектыўным. Але, вядома, харэограф павінен валодаць тут асаблівым тактам і пачуцьцём густу. Інакш зварот да фальклору можа ператварыцца ў падробку, фальш, як гэта здарылася, напрыклад, у пастаноўцы калектыву Казанскага універсітэта «Суженый-ряженый», аўтары якой спакусіліся на танную эстраднасьць, плоскі лубок.

Спакусы пайсьці па лёгкім шляху не пазьбеглі і некаторыя іншыя ўдзельнікі віцебскага фестывалю. Натхнёныя дэкларацыямі і практыкай заходняга мастацтва, якое можа аб'явіць шэдэўрам простую кансервавую бляшанку, яны вырашылі, што вынікаў можна дасягнуць адным напорам, без асаблівай працы і таленту. Так, выпадковай кампазіцыяй у мастацкіх адносінах, але разважлівай каньюнктурай у рыначным плане выглядаюць пастаноўкі Уладзіміра Палякова «Крык паўліна» і «В. П. — 28» (калектыў «Фабрыка нацюрмортаў» з Масквы), якія пакінулі гледачоў у недаўменьні. Калі гэта, так бы мовіць, творчае самавыяўленьне У. Палякова, то нельга не заўважаць, што права на яго (публічнае, а не ў коле родных і блізкіх) мае толькі той, хто



Хроніка мастацкага жыцьця

Мінск

У Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі прайшла выстава твораў народнага мастака Беларусі Івана Ахрэмчыка (1903—1971). У экспазіцыю былі ўключаны не хрэстаматыйныя творы, а менш вядомыя карціны, якія падаюць мастака як пейзажыста і партрэтыста.

●

Рэспубліканская мастацкая галерэя адну са сваіх залаў прапанавала скульптару Аляксандру Мятліцкаму. Побач са скульптурнымі творамі былі паказаны жывапісныя і графічныя работы, якія зьяўляюцца неад'емнай часткай яго творчасьці.

●

Нацыянальны музей гісторыі і культуры Беларусі працягвае пасьпяхова прадстаўляць культуру і мастацтва народаў і нацыянальнасьцей, што насяляюць рэспубліку. Прыхільнікаў выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва на выставу ў музеі запрасіла гарадское таварыства рускай культуры «Русь».

●

Больш за трыццаць гадоў аддаў тэатру мастак Дзьмітрый Мохаў. На яго выстаўцы ў Доме мастацтваў былі паказаны эскізы дэкарацый, касьцюмаў, макеты і фотаздымкі, жывапіс і графіка. Ім аформлены сьпектаклі ў маскоўскім Вялікім, рыжскім Рускім, ташкенцкім ТЮГу, мінскіх Тэатры-студыі кінаакцёра, ДАВТе...

●

Імя мастака з Арменіі Барыса Егіязарана добра вядома не толькі на яго радзіме. Прэстыжныя галерэі і выставачныя залы Масквы, Кіева, Санкт-Пецярбурга, а таксама ЗША, Канады, ФРГ і іншых краін паказвалі яго творы. Пашанцавала і аматарам выяўленчага мастацтва Мінска: авангардысцкія творы мастака па некалькі дзён экспанаваліся ў Тэатры-лабараторыі «Вольная сцэна» і ў Альтэрнатыўным тэатры.

«Мініяцюры». Балет Генадзя Пясчанага. Масква.

Хроніка мастацкага жыцьця

Мінск

Вынік пятнаццацігадовай працы мастака-жывапісца Барыса Казакова стаў зьместам выстаўкі ў Нацыянальнай карціннай галерэі. Як адзначыў адзін з крытыкаў, «Казакоў — рэаліст, але яго рэалізм ачышчаны, які не мае нічога выпадковага, лішняга. Адсюль каштоўнасьць уражаньня і ўзьдзеяньня работ майстра».

●

Мастацкая галерэя «Медэя» прапанавала сваім наведвальнікам выставу твораў мастака Юрыя Хілько. Амаль трыццаць твораў экспазіцыі выкананы ў зьмешанай тэхніцы і афорце. За два гады існаваньня галерэі гэта першая персанальная выстаўка ў яе залах.

валодае неабходным мінімумам прафесіяналізму (работы ж «Фабрыкі нацюрмортаў» увогуле выходзяць за межы харэаграфіі). Калі ж за гэтымі пастаноўкамі хаваецца жаданьне вылучыцца ў што б там ні стала (адсюль і эпатаж вульгарнай непрыстойнасьцю — сексам жа сёньня ўжо нікога не зьдзівіш!), то варта пашкадаваць аўтара, які выйшаў на сучасны рынак з такім танным таварам.

З камерцыйнай мэтай выкарыстаў, на маю думку, модныя прыёмы хэпенінга, тэатра абсурду і Уладзімір Тымінскі ў сваім балеце «Пажы» (трупа «Дывертысьмент» з Санкт-Пецярбурга). I справа тут зусім не ў забароне на выкарыстаньне такога ці іншага прыёму, а ў тым, што, не асэнсаваныя У. Тымінскім, яны не сталі сваімі, а выглядалі чужой, мёртвай скурай. Іншыя нашы харэографы карыстаюцца стылістыкай розных накірункаў заходняга постмадэрнізму са значна большым посьпехам. Той жа Я. Панфілаў, напрыклад, выкарыстоўваючы такі напрамак, як трансавангард (у ім па-новаму інтэрпрэтуюцца агульнавядомыя сюжэты), так пераасэнсоўвае казку пра Папялушку, што яна заканчваецца сумнай, рэалістычнай жыцьцёвай прозай. Самабытна і эмацыянальна ўвасабляецца экзістэнцыялісцкая канцэпцыя ў яго «Дуэтах колераў туманаў». З меншым посьпехам прайшла пастаноўка Я. Панфілава ў стылі кэмп «Прывід ружы», дзе парадзіруецца, прафануецца знакаміты аднайменны балет, хоць бы ўжо таму, што для нас спрэчная пакуль яшчэ сама прыналежнасьць кіча да мастацтва.

Віцебск — сталіца мадэрна

У апошнія гады ў асяроддзі харэографаў нярэдка можна было пачуць размовы аб крызісе айчыннага балета, аб адсутнасьці кадраў і г. д. У пэўнай ступені гэта справядліва ў адносінах да традыцыйнага балетнага мастацтва. Але не да мадэрна. Можна было б, напэўна, нават сказаць так: застой у балеце шмат у чым абумоўлены тым, што маладыя таленавітыя харэографы зьвярнуліся да новых формаў. На гэта ёсьць і аб'ектыўныя прычыны: пры цяперашняй усеагульнай камерцыялізацыі і дарагоўлі вялікія акадэмічныя тэатры проста не маюць умоў для эксперыментаў. Шукаць на свой страх і рызыку могуць толькі адносна невялікія па складу калектывы энтузіястаў. I калі былі зьняты ідэалагічныя забароны, такія калектывы ў вялікай колькасьці зьявіліся ў краінах Садружнасьці. Не запатрабаваная раней творчая энергія пачала ўзрывацца літаральна як вулкан, і сёньня можна ўжо назваць, акрамя пералічаных, не адзін дзясятак імёнаў таленавітых балетмайстраў, якія працуюць у гэтай сферы. Калектывы сучаснага танца зьявіліся і ў нашай рэспубліцы. (Найбольш дастойна выглядала на фестывалі гродзенская група «Тад» пад кіраўніцтвам Дзьмітрыя Капакулава.) Многія з іх упершыню ярка заявілі пра сябе ў Віцебску, практычна ўсе за сем гадоў існаваньня фестывалю прывозілі туды свае работы і з велізарнай удзячнасьцю ўспамінаюць горад, дзе можна было не толькі з карысьцю паказаць сябе, але і з



Харэаграфічная мініяцюра «Элегія». Студыя Алены Багдановіч. Расія, Масква.

задавальненьнем паглядзець на іншых, патусавацца.

Чаму ж менавіта ў Віцебску праводзіцца адзіны ў краінах Садружнасьці конкурс сучаснай харэаграфіі, чаму менавіта ён стаў своеасаблівай сталіцай мадэрна?

Перш за ўсё таму, думаецца, што ў гэтым горадзе жывуць «звар'яцелыя» людзі, як сказаў пра іх старшыня журы фестывалю Валянцін Елізар'еў. Сапраўды, толькі вар'яцкая любоў да мастацтва, падсілкаваная, відаць, той аўрай, тымі магутнымі традыцыямі, ля вытокаў якіх знаходзіліся стаўпы мадэрна Малевіч і Шагал, магла падштурхнуць іх на арганізацыю дарагога і працаёмкага мерапрыемства. Імёны іх, як правіла, застаюцца за рамкамі грамадскай увагі — таму не пашкадуем некалькіх радкоў і назавём тых, без каго не адбылося б гэтае цудоўнае сьвята творчасьці. Натхніцелямі і спонсарамі віцебскага фестывалю зьяўляюцца Міністэрства культуры, Акадэмічны тэатр балета РБ, Камітэт па справах моладзі пры Савеце Міністраў, Упраўленьне культуры Віцебскага аблвыканкама, Віцебскі Палац культуры прафсаюзаў, кампанія Арт-Марк, СП «Белвест», ТАА «Адзінства», Мінская кампанія «Рампо», Бешанковіцкі «Калаж», віцебская фірма «Мармі», а непасрэднымі арганізатарамі — Н. Чарнюк, Э. Чарніўчан, А. Глебаў, А. Рыхлова, А. Загорская, Д. Бязбожны, Т. Катовіч і інш. Асобна павінна быць названа імя дырэктара фестывалю Марыны Раманоўскай, дзякуючы намаганьням якой вялікі і цудоўны Палац культуры стаў родным і ўтульным домам для ўсіх удзельнікаў, а ў ходзе сьвята была прадугледжана кожная дробязь. Сапраўды, удумаемся: дзе гэта было, каб пераможцаў разам з іх прызамі (а прэміяльны фонд фестывалю налічваў два дзясяткі тысяч долараў) да месца іх жыхарства суправаджала прыватная ахова? Дзе гэта бачылі, каб старшыня журы прывозіў пакрыцьцё для сцэны з уласнага тэатра, каб забясьпечыць максімальную зручнасьць для канкурсантаў? Ці можна сабе ўявіць, што дырэктар фестывалю, якога разьдзіраюць на часткі бурлівыя плыні спраў і страсьцей, знаходзіць час для таго, каб некалькі гадзін сядзець на пасяджэньні досьледнай лабараторыі? Як бачым, віцебскі фестываль заслугоўвае самай высокай ухвалы як за арганізацыю, так і за мастацкі ўзровень пастановак.

Увогуле трэба сказаць, што Беларусь усё часьцей становіцца цяпер своеасаблівым міжнародным харэаграфічным цэнтрам. Фестываль «Я люблю балет», на які зьехаліся юныя таленты ледзь не з усіх краін бліжняга замежжа, стаў дзецішчам Мінскага харэаграфічнага вучылішча і яго дырэктара-энтузіяста Л. Каробкінай; усё большае міжнароднае прызнаньне атрымлівае балетная трупа пад кіраўніцтвам В. Елізар'ева, якая стала самастойным Акадэмічным тэатрам балета; цяпер да гэтага сьпісу дадаўся і фестываль у Віцебску. З гэтай нагоды на адкрыцьці фестывалю «Я люблю балет» добра сказаў Махмуд Эсамбаеў: «Беларусы не захацелі перастаўляць памежныя слупы або дзяліць флатыліі, яны захацелі любіць балет».

Дай бог, каб гэтая любоў не зьнікала доўгія гады!

Фота І. Гусакова.

Хроніка мастацкага жыцьця

Мінск

Мастацкі цэнтр вытворча-камерцыйнай фірмы "Жыльбел" за два гады існаваньня прапанаваў 14 выставак, дзе пазнаёміў з творчасьцю 37 мастакоў. Адной з апошніх была выстаўка твораў мастака Андрэя Смаляка, які, па яго словах, яшчэ шмат чаго не сказаў.

●

Першага лютага ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі была адкрыта выстаўка твораў народнага мастака Беларусі Паўла Масьленікава, прымеркаваная да яго васьмідзесяцігоддзя. Ва ўрачыстасьці бралі ўдзел члены ўрада і парламента рэспублікі, землякі мастака з Магілёўшчыны, вядомыя дзеячы культуры. Па словах народнага паэта Беларусі Ніла Гілевіча, складаемыя посьпеху і прызнаньня мастака — талент, праца і высокая дума пра свой абавязак перад Айчынай.



Балет «Fine Fave». Мастацкі кіраўнік і харэограф Рэнэ Нымік. Эстонія, Талін.

КОНКУРСНАЯ МІТУСЬНЯ, альбо
Які кошт перамогі

ГЛАВЫ З НЯВЫДАДЗЕНАЙ КНІГІ ПА ГІСТОРЫІ МУЗЫЧНАГА ШОЎ-БІЗЬНЕСУ

Дзьмітрый Падбярэзскі

Неяк неўпрыкмет мы звыкліся з тым, што імёны і назвы на канцэртных афішах суправаджаюцца часам вельмі ўнушальным пералікам лаўрэацкіх званьняў. Аж да таго, што ўзьнікае ўражаньне, быццам колькасьць фестываляў, конкурсаў і раздадзеных на іх дыпломаў значна перавышае колькасьць выканаўцаў align рознага ўзроўню і розных жанраў, якія выступаюць на сцэне.

Праўда, тое характэрна не толькі для постсацыялістычных краін. Напрыклад, у былой Югаславіі яшчэ нядаўна штогод адбывалася з дзясятак толькі песенных фестываляў і конкурсаў рознага рангу.

Вось чаму, гледзячы на салідны пералік тытулаў і званьняў, я міжволі адразу ж насьцярожваюся. Таму што на практыцы вельмі часта здараецца, што, акрамя лаўрэацкіх званьняў, прад'явіць публіцы выканаўца ўжо не мае нічога.

Мне думаецца, што гэтыя званьні самі па сабе яшчэ нічога пра выканаўцу не гавораць. Ці, больш дакладна, амаль нічога. Многія званьні акрэсьліваюць не выканальніцкі ўзровень эстраднага сьпевака, не ягоны артыстычны талент, а толькі тое, што пераможцам у спаборніцтве зрабілася песьня, якая задаволіла густы журы, музыка, што адпавядала модзе, удала зробленыя касьцюмы, грым ды інш.

Гэтае меркаваньне я паспрабую падмацаваць некаторымі прыкладамі.

Мне даводзілася прысутнічаць на многіх самых розных фестывалях і конкурсах, якія адбываліся ў даўнім СССР. Гэта былі і вельмі прэстыжны і таму нейкі нервовы, поўны напружаньня VII Усесаюзны конкурс артыстаў эстрады, і бестурботныя, мітусьлівыя рэспубліканскія фестывалі папулярнай музыкі ў Наваполацку, і джаз-фестывалі ў маленькім літоўскім горадзе Бірштанасе, якія карыстаюцца вялікім аўтарытэтам, і цёплыя, па-хатняму ўтульныя фестывалі джаза ў Віцебску. Кожны з фестываляў мае ўласныя рысы, але вось што найперш кідаецца ў вочы: там, дзе працуе журы і ёсьць конкурсная сістэма вызначэньня лепшых, атмасфера сьвята музыкі далёка не лепшая. Імкненьне зрабіцца першым часта руйнуе дух таварыства, узаемападтрымкі ў той час, калі творчая розьніца паміж прызёрамі часьцей за ўсё нязначная. Можа быць, менавіта таму на пераважнай большасьці джаз-фестываляў лаўрэаты даўно не вызначаюцца. Музыкантам джаза няма патрэбы нешта дзяліць, высьвятляць, хто з іх лепшы. Для іх галоўнае — «тусоўка», магчымасьць паслухаць адзін аднаго, і часта сам факт запрашэньня на фестываль джаза — гэта прызнаньне ў музыкантаў пэўнага артыстычнага ўзроўню.

«Ариэль» — адна з першых расійскіх рок-груп, якія былі адзначаны лаўрэацкім званьнем.

Пераможца першага конкурсу-фестывалю «Славянскі кірмаш-92» Олэкса Бэрэст з Украіны.

Безумоўна, свой уклад у стварэньне атмасферы нервовасьці на конкурсах уносіць і журы. Як правіла, працуе яно пры зачыненых дзьвярах, і нярэдка матывы, якімі журы кіруецца, наогул далёкія ад мастацтва. Трэба разьлічыць, каб не былі пакрыўджаныя тыя, хто носіць лаўрэацкія званьні, гаспадары, маладыя сьпевакі, тыя, пра каго згадвае прэса. Нядзіва, што часам даходзіць да скандалаў. (Так здарылася на I Усесаюзным фестывалі польскай песьні ў Віцебску, і тады адзін з членаў журы ў знак пратэсту пакінуў конкурс.) Журы «Славянскага кірмашу-92», разьмяркоўваючы месцы, не давала заснуць журналістам, што сядзелі ў прэс-цэнтры паверхам ніжэй. Лексіка спрэчак часта выходзіла па-за межы музычнай тэрміналогіі...

І разам з тым першыя месцы на фестывалях і конкурсах зусім не гарантуюць у далейшым папулярнасьці і пераможнага шэсьця па эстрадных сцэнах. Дастаткова толькі «падняць» газеты і згадаць, хто з пераможцаў потым увайшоў у лік найбольш аўтарытэтных і папулярных выканаўцаў. Праўда, гэта ўжо асобная тэма...

Таму зьвярнуся да гісторыі музычных фестываляў.

У 1967 годзе была ўтворана FIDOF — Міжнародная федэрацыя арганізатараў фестываляў, якая каардынуе іх правядзеньне, вырашае многія пытаньні, зьвязаныя з гэтай надзвычай карпатлівай і ўдзячнай дзейнасьцю. Варта адзначыць, што «Славянскі кірмаш-93» адбыўся пры ўдзеле назіральнікаў FIDOF. У нашыя часы фестывальны рух атрымаў ва ўсім сьвеце надзвычайную разнастайнасьць: адбываюцца як рэгулярныя, традыцыйныя фестывалі, так і асобныя, сьпецыяльныя сьвяты музыкі. Рэгламенты іх правядзеньня розьняцца часам вельмі істотна.

Сярод найбольш «старых» і аўтарытэтных варта назваць міжнародныя фестывалі ў Сан-Рэма (адбываецца з 1950 года) і ў Сопаце (з 1961 года). «Шлягерфестываль» упершыню адбыўся ў 1962 годзе ў Ростаку, а з 1970 года «пераехаў» у Дрэздэн. «Браціслаўская ліра» вядзе адлік з 1966 года, міжнародны фестываль маладых вакалістаў «Інтэрталент» (даўняя Чэхаславакія) — з 1971 года. На ўсіх згаданых вышэй фестывалях спаборнічаюць асобныя выканаўцы. А ў аўстрыйскім горадзе Вілаху з 1967 па 1977 год адбываўся так званы песенны «Кубак Еўропы», дзе спаборнічалі каманды эстрадных сьпевакоў, кожная з якіх складалася з трох чалавек.

Некалькі іншы рэгламент вядомага конкурсу «Еўрабачаньне», згодна якому кожны наступны фестываль адбываецца ў той краіне, прадстаўнік якой перамог на папярэднім.

Неабходна прызнаць, што фестывалі адкрылі шмат цікавых выканаўцаў, якія потым набылі значную вядомасьць. Ды справа нават не ў тым, хто якое месца заняў. Кожны фестываль — гэта не толькі магчымасьць выканаўцам паказаць сябе і свае песьні, але і выдатная нагода павучыцца, паслухаць іншых і ўзяць у сапернікаў лепшае, каб потым цьвяроза асэнсаваць уласную творчасьць.

Асаблівасьць жа рок-фестываляў у тым, што на іх рэдка вызначаюцца лаўрэаты, як гэта рабілася ў СССР. За мяжой часьцей за ўсё фестывалі рок-музыкі — гэта цыкл часам вельмі працяглых у часе (10 і больш гадзін) канцэртаў. На іх музыканты спаборнічаюць не за месцы і ганаровыя граматы, а разам з іншымі паказваюць усё, на што яны здольныя. Відаць, менавіта «нефармальны» характар такіх канцэртаў і прыцягвае да іх увагу публікі. Як, дарэчы, і выканаўцаў, якіх арганізатары не



Іна Афанасьева — лаўрэат II Фестывалю польскай песьні, уладальнік іншых прызоў. Пачала ж яна з перамогі на рэспубліканскім фестывалі ў Наваполацку.



Марыля Радовіч пачала з самадзейнасьці, выйграўшы польскі конкурс маладых выканаўцаў. Цяпер яе з павагай называюць «бабуляй польскай пап-музыкі».

ставяць у штучныя рамкі спаборніцтва.

У мастацтве — калі пап-музыка ёсьць мастацтва — катэгорыя «лепшы» — рэч вельмі адносная...

Цікава і тое, што ў адносінах да фестываляў рок-музыка паўтарыла пройдзены джазам шлях. Цяжка сказаць, дзе і калі адбыўся першы ўласна рок-фестываль, таму што яшчэ ў 60-ыя гады джаз і рок часта сустракаліся на адной сцэне ў межах аднаго фестывалю. Скажам, 8 жніўня 1965 года ў Рычмандзе адбыўся канцэрт пад назвай «National Jazz And Blues Festival». Нягледзячы на такую назву, у фестывалі, акрамя джазменаў, удзельнічалі такія калектывы, як «Spencer Davis Group», «Manfred Mann», «Rolling Stones», «Yardbirds», сьпевакі Род Сьцюарт, Стыў Уінвуд. І гэта невыпадкова: гучала музыка, заснаваная на блюзавых гармоніях, што джазавай аўдыторыяй успрымалася цалкам натуральна.





Пераможца Усесаюзнага конкурсу маладых піяністаў-імправізатараў у Вільні Леанід Пташка. Удзельнічаў у Днях фартэпіяннага джаза ў Мінску. Цяпер выступае за мяжой.

Пятрас Вішняўскас — джазавы выканаўца і кампазітар з Літвы. На чале квартэта джазавых выканаўцаў ён першым заваяваў вышэйшую прыступку на Усесаюзным конкурсе артыстаў эстрады. Да гэтага джаз мастацтвам на тым конкурсе не прызнаваўся...

На працягу многіх гадоў у мексіканскім горадзе Мантэрэі адбываліся вялікія летнія джаз-фестывалі, якія зьбіралі многіх прыхільнікаў джаза. 16—18 чэрвеня 1967 года ваколіцы Мантэрэя здрыгануліся ад гукаў рок-музыкі. Пяць канцэртаў пад агульнай назвай «International Pop Festival» прадставілі каля 40 калектываў і салістаў. Гэта быў адзін з найбольш значных фестываляў пап-музыкі за ўсю яе гісторыю, рэха ад якога разьляцелася па ўсім сьвеце. Нават стрыманыя жыхары туманнага Альбіёна вырашылі не саступаць Новаму Сьвету ні ў чым. У тым жа годзе (26—28 жніўня) ва Уобарн Эбі адбыўся «Festival Of Flower Children». Мяркуючы па назьве — «Фестываль дзяцей-кветак» — адрасаваўся ён перш за ўсё хіпі. Але англічане, як адзначыла прэса, не здолелі стварыць тую атмасферу непасрэднасьці, агульнасьці і братэрства, якая была характэрна для амерыканскага фестывалю.

Аднак рэкорд па працягласьці быў пастаўлены, бадай, у 1977 годзе на інтэрнацыянальным фестывалі ў Мантро (Швейцарыя). З 1 па 24 ліпеня ў гэтым горадзе бесьперапынна ішлі канцэрты выканаўцаў джаза, джаз-рока, фолк-рока і блюза.

1969 год лічыцца найбольш багатым на фестывалі за ўсю гісторыю пап-музыкі. 5 ліпеня адбыўся канцэрт у лонданскім Гайд-парку, названы фестывалем з прычыны вялікай колькасьці ўдзельнікаў і слухачоў. У ліпені ў амерыканскім горадзе Ньюпарце, які нараўне з Мантэрэем адыграў найбольш істотную ролю ў станаўленьні джазавага фестывальнага руху, адбыўся «Newport Jazz Festival», у якім удзельнічалі і зоркі рок-музыкі: Джэф Бэк, «Jethro Tull», «Led Zeppelin», «Ten Years After». 31 жніўня вялікі фестываль адбыўся ў Вялікабрытаніі, на востраве Уайт, які, як пазьней высьветлілася, у значнай меры паўплываў на разьвіцьцё брытанскай пап-музыкі. І, нарэшце, гэты «фестывальны» год скончыўся 6 сьнежня ў горадзе Альтамонце (Каліфорнія), які трапіў у гісторыю перш за ўсё з-за трагічных падзей, што здарыліся падчас выступленьня «Rolling Stones» (баевікі з ліку аховы сцэны забілі маладога негра).

І ўсё ж найбольш істотныя падзеі гэтага года мелі месца 15—17 жніўня. Менавіта гэтыя дні займаюць асаблівае месца не толькі ў гісторыі фестываляў папулярнай музыкі, але і нагул у гісторыі музыкі. Гаворка ідзе пра легендарны ўжо фестываль у Вудстаку.

Такім чынам, Вудстак — месца фестывалю, які прайшоў пад лозунгам «Каханьне, мір, музыка»; Вудстак — хросны бацька дзяцей «вудстак-нацыі», разнамоўнага племені. Дзякуючы музыцы хіпі сабраліся ў адным месцы — на землях, што належалі фермеру Максу Ясгуру.

Фестываль у Вудстаку аб'яднаў у сабе некалькі тэндэнцый, што пазначыліся ў рок-музыцы таго часу. З аднаго боку — актыўнае выкарыстаньне тэхнічных сродкаў дзеля ўзмацненьня і апрацоўкі гуку. З другога, у выніку значнага росту цікавасьці да рока канцэртныя залы не маглі ўжо ўмясьціць усіх ахвочых. Выйсьце прыйшло само сабой: перанесьці канцэрты на адкрытае паветра, зрабіўшы іх даступнымі непараўнальна большай колькасьці слухачоў. Чым больш іх, тым большыя і зборы. Адпаведна, тым большую колькасьць удзельнікаў маглі запрасіць арганізатары такіх фестываляў.

Цікава, што сам факт правядзеньня фестывалю ў Вудстаку разбурыў усе вядомыя на той час законы правядзеньня масавых канцэртаў. Яго наладзілі... чатыры чалавекі, якія, літаральна вывернуўшы кішэні, назьбіралі першапачатковы капітал у суме 10 тысяч долараў.

Мне пашанцавала паглядзець двухсерыйны фільм рэжысёра-дакументаліста Майкла Уодліджа, прысьвечаны гэтаму фестывалю. Падобна, што пачатковай сумы арганізатарам хапіла толькі на тое, каб на вялікай паляне ўзьвесьці высокі памост з двайным бар'ерам агароджы, якая аддзяляла сцэну ад мяркуемай аўдыторыі. Далей арганізатарам заставалася адно: чакаць, колькі ж гледачоў зьявіцца на канцэрты.

І вось тады здарылася неверагоднае: Вудстак зрабіўся ўвасабленьнем настрояў выканаўцаў рок-музыкі тых гадоў і іх слухачоў, безьліч якіх абрынулася на яго фестывальную сцэну. Усе загадзя падрыхтаваныя білеты былі выкуплены амаль імгненна, што выратавала арганізатараў ад фінансавай катастрофы. Неўзабаве была струшчана агароджа паляны, пра білеты ніхто ўжо не пытаў, а гледачы ўсё прыязджалі...

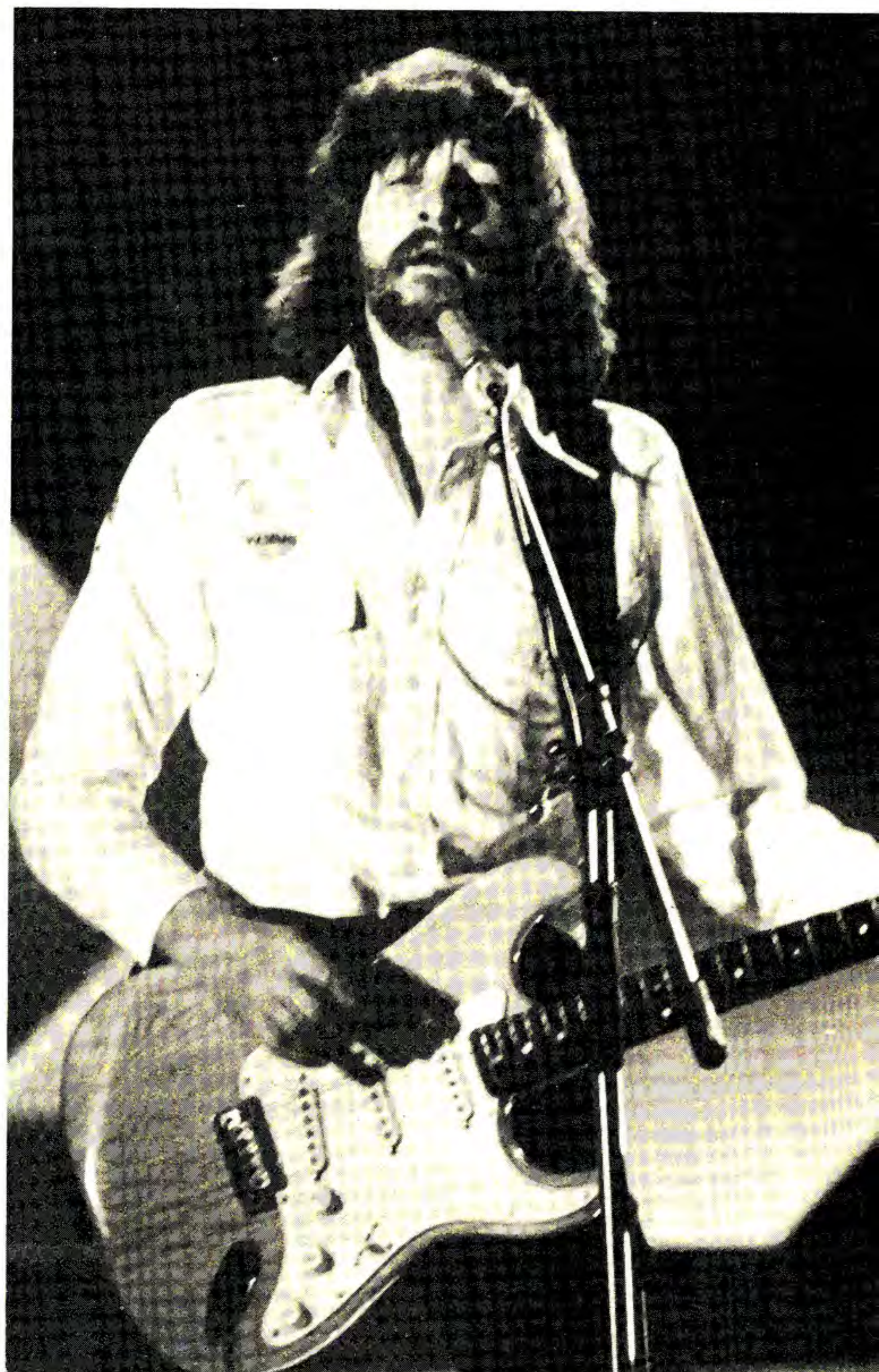
Мне запомніўся твар маладога хлопца, аднаго з арганізатараў: у нейкім паўзабыцьці, уражаны, з застылай усьмешкай, ён разгублена мармытаў у мікрафон: «Неверагодна... Ніхто не чакаў такога нашэсьця. Я не магу паверыць!»

Гэтыя словы, якія казаў чалавек, што быў не ў стане авалодаць уласнымі пачуцьцямі, яшчэ раз пацьвердзілі невыпадковасьць такой зьявы, як рок-фестывалі, і лішні раз падкрэсьлілі сутнасьць самой зьявы, якая зьвязана з выказваньнем прыхаваных пачуцьцяў, неверагодна эмацыянальным выхадам натхненьня.

У розных крыніцах згадваецца розная колькасьць гледачоў, якіх сабраў на свае канцэрты фестываль у Вудстаку. Я сустракаў лічбу і 200 тысяч, і 600 тысяч. У кожным разе, кінакамера зафіксавала вялізны летні лагер, які жыў па ўласных законах, паказала буйным планам побыт хіпі. Апісаць гэта словамі немагчыма. Сам фільм пра Вудстак зрабіўся дакументам эпохі. Магу толькі дадаць, што, прачуўшы пра фестываль, на яго добраахвотна прыехалі не толькі гандляры ежай (што зразумела), але і некалькі дзясяткаў урачоў і паліцэйскіх. Трэба заўважыць, іх дапамога не спатрэбілася: за тры дні на фестывалі не здарылася аніводнага сур'ёзнага правапарушэньня і толькі аднаму чалавеку была аказана нязначная медыцынская дапамога.

Ды ўсё адно: пасьля сканчэньня фестывалю паляна, што належала Максу Ясгуру, нагадвала поле пасьля бітвы. У промнях ранішняга сонца, скінуўшы з сябе апранахі, натоўпы «дзяцей-кветак» выконвалі абрад абмываньня ў бліжэйшым возеры...

У польскім часопісе «Magazyn Muzyczny» мне сустрэўся такі выраз: «Эра Вудстака аб'яднала публіку, панк-рок напоўніў яе атамнай сілай...»



Лідэр групы «Автограф» Аляксандр Сіткавецкі. Група была сярод пераможцаў гістарычнага фестывалю ў Тбілісі.

Рок-фестываль у Вудстаку зрабіўся, бадай, апошнім з ліку найбольш буйных такога плана. Спроба ў 1989 годзе своеасаблівым паўторам адзначыць ягонае 20-годдзе не мела посьпеху: нашчадкі Макса Ясгура прыхільнікаў рока на свае землі больш не пусьцілі.

У 80-ыя гады, аднак, да ідэі такога фестывалю вярталіся неаднойчы. Адзін з праектаў ажыцьцявіў лідэр групы «Boomtown Rats» Боб Гелдаф, які зьвярнуўся па дапамогу да сродкаў сучаснай тэлекамунікацыі. Ён падтрымаў дух адзінства, які высунуў Вудстак, але ўжо на новым вітку, з новай ідэалагічнай падкладкай. Абстрактныя ідэі хіпі ўвасобіліся ў канкрэтныя дзеяньні. Сусьветны рок-фестываль «Live Aid» з дапамогай тэлебачаньня зьвязаў Вялікабрытанію і Злучаныя Штаты Амерыкі, а таксама многія краіны сьвету (з усіх краін Усходняй Еўропы ў фестывалі ўдзельнічаў толькі СССР у асобе групы «Автограф»). Сабраныя сродкі — нешта каля 100 мільёнаў долараў — арганізатары фестывалю скіравалі насельніцтву Эфіопіі, пацярпеламу ад засухі. Сьведчаньнем эфекту, зробленага гэтай гуманнай акцыяй, стаў хоць бы той факт, што Боб Гелдаф быў нават вылучаны кандыдатам на прысуджэньне Нобелеўскай прэміі за ўмацаваньне міру. А ўсьлед за «Live Aid», чаму была прысьвечана сусьветнавядомая песьня «We Are The World» (аўтары Лайанэл Рычы і Майкл Джэксан), адбыліся і іншыя. Тут дарэчы будзе згадаць, што першым дабрачынным канцэртам з удзелам зорак пап-музыкі зрабіўся канцэрт у фонд Бангладэш, арганізаваны ў 1971 годзе Джорджам Харысанам.

Асаблівасьцю 80-ых гадоў зрабіліся рок-фестывалі і канцэрты з ярка выражанай палітычнай афарбоўкай: «Рок супраць апартэіду», «Рок супраць ядзерных ракет» і іншыя з удзелам славутых выканаўцаў. У 1982 годзе ў Галандыі адбыўся фестываль пад назвай «Рок супраць Рэйгана». Падобныя фестывалі — лішняе сьведчаньне таго, што рок — зьява не толькі музычная.

Адзін з найбольш вядомых арганізатараў з музычных мітынгаў з выразнай палітычнай афарбоўкай — англічанін Том Робінсан, які ўвасобіў у жыцьцё такія праекты, як «Рок супраць нацызму» і «Рок супраць ядзерных ракет». Трэвару Хадлстану належыць ідэя вялікага фестывалю «Рок супраць апартэіду», своеасаблівым працягам якога зрабіўся альбом «Sun City», задуманы гітарыстам групы «E-Street Band» Стывам Ван Зандтам. Пра гэтую тэндэнцыю ў сучаснай рок-музыцы слушна сказаў Брус Спрынгстын: «Думаю, мы ўступілі ў новую эпоху і маем шанцы навучыцца на памылках 60-ых. Ідэалы тых гадоў былі ўстойлівыя, але зразумела і тое, што, кажучы «каханьне і мір», мы сам сьвет не выправім. Сёньня людзі куды больш разумеюць, што павінны зрабіць. Уся гэтая наркатычная культура, гэтак непарыўна зьвязаная з грамадскімі канцэпцыямі 60-ых гадоў, прывяла ў рэшце рэшт да таго, што сам той рух вычарпаў сябе... Такой небясьпекі сёньня, на шчасьце, я не бачу...»

Андрэй Хлястоў першым сярод беларускіх выканаўцаў пап-музыкі пачаў зьбіраць прызы на замежных фестывалях і конкурсах.

У СССР фестывальны рух пачаўся ў 1949 годзе, калі ў Таліне адбыўся першы джаз-фестываль. Факт прыкметны ўжо хоць бы таму, што гэта былі гады афіцыйных ганеньняў на джаз. Значна пазьней адбыліся фестывалі ў іншых гарадах, перш за ўсё ў Маскве (другая палова 60-ых гг.), а першы міжнародны джаз-фестываль з удзелам амерыканцаў Чарлза Лойда, Джэка дэ Джонета, паляка Зьбігнева Намыслоўскага адбыўся ў тым жа Таліне ў 1967 годзе. Дарэчы, ён быў адзначаны і пласьцінкай — цяпер рарытэтам.

У канцы 80-ых у СССР штогод адбываўся не адзін дзясятак розных джаз-фестываляў. У большасьці сваёй яны называліся «традыцыйнымі», праводзіліся рэгулярна. Найбольш аўтарытэтнымі з іх былі «Осенние ритмы» ў Ленінградзе, «Васарас рытмі» ў Рызе, фестывалі ў Маскве, Тбілісі, Яраслаўлі, Таліне. У Мінску першы джаз-фестываль адбыўся ў 1979 годзе.

У апошнія гады, аж да развалу СССР, заўважылася пэўная сьпецыялізацыя джаз-фестываляў. Гэта было выклікана тым, што на большасьці з іх пастаянна выступалі адны і тыя ж калектывы. Сьпецыялізацыя фестываляў у большай меры дазволіла эксперыментаваць са складам удзельнікаў. Згодна з маімі зьвесткамі, першым такім сьпецыялізаваным фестывалем зрабіўся зьлёт джазавых біг-бэндаў у Растове-на-Доне, пасьля чаго паўстаў традыцыйны Парад дыксілендаў у Віцебску. Адзін час у Туле зьбіраліся дзіцячыя джаз-аркестры (цяпер «гаспадар» дзіцячых джаз-фестываляў Вільнюс), фестывалі новага, сучаснага джаза адбываліся ў Новасібірску, фестывалі вакальнага джаза — у Паняжысе. З 1987 па 1991 год у Мінску адбываліся Дні фартэпіяннага джаза — адзіны падобнага роду фестываль у СССР. У апошні час з-за фінансавых праблем, масавага ад'езду айчынных выканаўцаў за мяжу ў пошуках працы колькасьць фестываляў істотна зьменшылася, прычым пацярпеў не толькі джаз, але і рок.

Заўважу, што амаль ні на адным з джаз-фестываляў СССР лаўрэацкія званьні не прысуджаліся. А калі казаць пра рэкорды, дык адзначу фестываль у Тбілісі 1986 года, які працягваўся дзесяць дзён. Праўда, у параўнаньні з вядомым фестывалем «North See» у Даніі прайграе і ён. Фестываль у Даніі працягваецца тры дні, але часьцей за ўсё канцэрты адбываюцца ў васьмі (!) залах адначасова і без перапынкаў, прычым у кожнай зале гучыць які-небудзь адзін са стыляў джаза. Цікава, што ў Даніі таксама не прынята ўручаць ганаровыя граматы, вызначаць лаўрэатаў і рабіць нешта ў гэтым родзе. На першым плане не званьні, а музыка.

Заканчваючы гаворку пра фестывалі і іх

прэстыж, вярнуся да рок музыкі ў СССР. Згадваць 70-ыя гады няма сэнсу, паколькі рок тады практычна не гучаў. Праўда, першы фестываль біт-музыкі ў Мінску меў месца ў 1968 годзе і быў нават зафіксаваны на дакументальнай стужцы «Маршрут нумар 13» рэжысёра Э. Гайдука. Згадаю і фестываль «Серебряные струны» ў Горкім, які даў пуцёўку ў жыцьцё ансамблю «Ариэль». Пераломным быў 1980 год і — Усесаюзны фестываль папулярнай музыкі ў Тбілісі, які, па сутнасьці, адкрыў новы твар савецкай маладзёжнай эстрады. Гэты прарыў не маглі закрыць нават ідэалагічныя пастановы 1983 года, скіраваныя супраць рок-музыкі. Хоць, праўда, пэўны фільтр не пашкодзіў бы, таму што з першай хваляй выплюхнулася на волю значная колькасьць таго, што толькі кампраметавала рок-музыку.

Ды фестывальную хвалю спыніць было ўжо проста немагчыма. Амаль кожны горад лічыў неабходным мець уласны рок-фестываль. Найбольш цікавыя адбыліся ў Тарту, Ленінградзе, Вільнюсе, Маскве, Падольску. Паціху ўсё стала на свае месцы: часам здавалася, што рок-фестываляў куды больш, чым саміх рок-груп.

Толькі ў Беларусі яны адбыліся ў Навапалацку і Мінску, Гродне і Салігорску, Брэсьце і Баранавічах. Фестывалі тыя былі розныя па ўзроўню. Скажам, адно толькі запрашэньне ў «Парад надзей» рэспубліканскага музычнага цэнтра «Ориентир» азначала, што калектыў ці саліст выйшлі на дастаткова высокі выканальніцкі ўзровень. Большасьць іншых фестываляў мела ўнушальны прызавы фонд, але да тых прызоў у мяне, шчыра кажучы, даверу было няшмат. Іх было занадта многа, каб хоць нейкі з іх набыў сапраўдны кошт.

Усё паўтараецца. Гадоў праз дваццаць беларускі рок таксама прыйшоў да акцый палітычнай скіраванасьці. Адбыўся канцэрт «Беларускі рок вітае незалежнасьць» (1991 год), «Рок супраць рэвалюцый» (1993) зрабіўся адказам на падзеі ў Маскве. Папулярныя выканаўцы звычайна такія акцыі абмінаюць, кажучы: музыка, маўляў, па-за палітыкай. Музыка — магчыма. Але не рок-музыка. Дакладная грамадзянская пазіцыя, безумоўна, непасрэдна ўплывае на творчасьць.

Фестывалі прыносяць значную карысьць. Яны пашыраюць творчыя далягляды, спрыяюць росту выканальніцкага майстэрства, таму што нават адмоўныя ўражаньні — гэта таксама вынік. Ды надаваць асаблівае значэньне званьням, прызам і занятым месцам усё ж не варта. Лепш за ўсё пра выканаўцу скажа ягонае майстэрства, музыка. Бо калі паспрабаваць пералічыць усе званьні і лаўрэацкія рэгаліі, скажам, Сьвятаслава Рыхтэра, яны могуць заняць не адзін рэкламны шчыт. Але ж часьцей за ўсё мы бачым сьціплую афішу ў два колеры з імем і прозьвішчам піяніста, надрукаванымі буйнымі літарамі. Так, да папулярных жанраў Рыхтэр не мае аніякіх адносін. Толькі вось білеты на ягоныя канцэрты ў дэфіцыце незалежна ад жыцьцёвых, эканамічных ды іншых абставін...

Фота
У. Дзёмкіна, А. Дзьмітрыева,
У. Базана, І. Гусакова
і з архіва аўтара.





Героі рок-фестывалю ў Вудстаку. Джэйніс Джоплін і Джымі Хендрыкс як творцы «згарэлі» вельмі хутка: праз два гады пасьля Вудстака яны зрабіліся ўжо легендай...

БЕЛАРУСКАЯ ФАТАГРАФІЯ:
ля параднага пад'езда?

РАЗМОВА Ў РЭДАКЦЫІ

Сваімі ўражаньнямі ад фотавыставы «Мастацтва сучаснай фатаграфіі. Расія. Украіна. Беларусь», што прайшла ў студзені—лютым г. г. у Маскве, а таксама думкамі аб стане, у якім апынулася сучасная беларуская фатаграфія, дзеляцца незалежны крытык мастацкай фатаграфіі Надзея Кароткіна і рэдактар аддзела часопіса «Мастацтва» Уладзімір Парфянок.



Запрашальны білет на выставу з фрагментам інсталяцыі С. Браткова.

У. Парфянок: Пасьля даволі-такі шумнага і мітусьлівага адкрыцьця фотавыставы ў Цэнтральным Доме мастака на Крымскім вале мінула ўжо багата часу. Спадзяюся, што той эйфарычны стан, які быў выкліканы, між іншым, самім фактам паважлівага стаўленьня ў Маскве да фатаграфічнага мастацтва (выстава адбылася ў адной з самых прэстыжных выставачных залаў расійскай сталіцы), а таксама амаль еўрапейскім узроўнем афармленьня экспазіцыі і наяўнасьцю нядрэнна надрукаванага каталога, а можа, таксама і багацьцем шампанскага ад шчодрых спонсараў (некалькі маскоўскіх банкаў фінансавалі выставу), зьмяніўся, нарэшце, на жаданьне спакойна, без афектацыі кінуць позірк назад і паразважаць: у чым жа станоўчыя вынікі гэтага прадстаўнічага агляду фатаграфічных сіл трох славянскіх краін і ў чым, так бы мовіць, ягоныя «праколы»? Я вельмі ўдзячны табе, Надзея, што ты пагадзілася ўзяць удзел у гэтай размове, бо мне, як непасрэднаму ўдзельніку выставы, было б даволі складана даваць непрадузятую ацэнку таму, што адбывалася ў Маскве. Што ты думаеш перадусім пра самую канцэпцыю выставы?

Н. Кароткіна: Згодна з канцэпцыяй арганізатараў выставы, экспазіцыя павінна была адлюстраваць, у прыватнасьці, «тую разнастайнасьць мастацкіх пошукаў, якая зьяўляецца сёньня характэрнай для расійскай, украінскай і беларускай фатаграфіі», а таксама выявіць тую мастацкую сітуацыю, якая склалася ў савецкай і постсавецкай фатаграфіі ў 80-ыя — 90-ыя гады. Але, на вялікі жаль, у экспазіцыі тэндэнцыйна дамінуе менавіта расійская фатаграфія. Толькі 20 % запрошаных да ўдзелу ў выставе аўтараў прэтэндуюць на адлюстраваньне сітуацыі ў беларускім і ўкраінскім фотамастацтве. Рэгіянальная канцэпцыя экспазіцыі была цалкам зьнівеліравана, таму назва выставы — «Мастацтва сучаснай фатаграфіі. Расія. Украіна. Беларусь» — выглядае не больш чым прыкрым непаразуменьнем. А ўдзел украінскіх і беларускіх мастакоў у гэтай выставе, як мне падалося, — гэта звычайнае праяўленьне фармальнай паблажлівасьці з боку яе арганізатараў. На жаль, радыкальныя зьмены ў грамадстве (і як вынік — у мастацкім жыцьці) яшчэ не дасягнулі глыбінь імперскай сьвядомасьці маскоўскай крытыкі, якая па-ранейшаму, на маю думку, працягвае культываваць паняцьце «единая общность — советский народ».

Акрамя таго храналагічныя рамкі выставы вельмі шырокія, бо ахопліваюць больш за дзесяць гадоў (80-ыя — 90-ыя гг.). Гэта немалы перыяд для мастацтва ўвогуле, а для фотамастацтва, якое зьяўляецца вельмі маладым і імкліва зараз разьвіваецца, — асабліва. Выстава, дэманструючы розныя плыні ў фатаграфіі, не брала пад увагу храналагічны асьпект. У выніку значная частка мастакоў, якія паказалі свае больш раньнія і добра вядомыя па папярэдніх выставах і публікацыях работы, вельмі прайгралі ў параўнаньні з тымі, хто выставіў свае пошукі і здабыткі самых апошніх гадоў.

У. П.: На маю думку, справа тут вось у чым. З бегам часу, па меры таго як уся экспазіцыя набывала рэальныя абрысы, адбыўся, так бы мовіць, «дрэйф» канцэпцыі выставы, пэўнае расхістваньне яе жорсткай канструкцыі самімі ж удзельнікамі. Наколькі я памятаю, першапачатковай ідэяй было зрабіць паказ усяго таго лепшага, што зьявілася ў фатаграфіі перабудовачнага і постперабудовачнага перыяду. Куратар выставы і аўтар яе канцэпцыі спадар Яўген Беразьнер асабіста вызначыў, каго з аўтараў запрасіць да ўдзелу, і даў кожнаму з іх права зрабіць выбар сваіх работ для экспанаваньня. І вось тут кожны з 70 аўтараў прадэманстраваў, наколькі ён прыняў «правілы агульнай гульні».

Шчыра прызнаюся, я быў вельмі зьдзіўлены, калі ўбачыў работы такіх вядомых фотамастакоў, як Барыс Міхайлаў ці, скажам, Аляксей Шульгін, датаваныя 92-ім — 93-ім гадамі. Гэта была зусім не тая «класіка», якую мелася паказаць на выставе...

Н. К.: Такім чынам, атрымалася, што тыя мастакі, якія вырашылі паказаць свае апошнія работы, як быццам забясьпечылі сабе новы віток творчага разьвіцьця, зафіксаваўшы ў сьвядомасьці наведвальнікаў выставы свой «новы твар». А тыя, хто сумленна прытрымліваўся першапачатковай канцэпцыі і прадставіў свае творы папярэдніх гадоў (няхай сабе і самыя лепшыя!), апынуліся ў становішчы гэткіх «няўдачлівых» мастакоў, суцешаных сваімі былымі заслугамі.

У. П.: Вядома, ты маеш рацыю. Але гэты факт наўрад ці ідзе на карысьць арганізатарам выставы. Бо ў рэшце рэшт не столькі сьціплыя аўтары з перыферыі «прайгралі», колькі страціла сама выстава. Хачу ў цябе запытацца, як ты ацэньваеш тую частку экспазіцыі, якую я ўмоўна назваў бы беларускай? І ўвогуле, наколькі яна адлюстроўвае сітуацыю ў беларускай фатаграфіі?



У. Яфімаў (г. Масква). Без назвы. Каляровая фатаграфія, 1993. 81x47.

Н. К.: Беларусь на гэтай выставе прадстаўлялі 6 аўтараў: Сяргей Кажамякін, Валерый Лабко, Галіна Маскалёва, Ігар Саўчанка, Уладзімір Шахлевіч і ты. Няўжо гэта ўсё, што зьяўляецца вартым увагі ў фотамастацтве нашай краіны?! Калі меркаваць па прапанаваным экспазіцыйным матэрыяле, то гаворкі пра разнастайнасьць плыняў не атрымліваецца. Лічы сам: чацьвёра аўтараў з шасьці зьвяртаюцца ў сваёй творчасьці да ананімнай і сямейнай фатаграфіі, што само па сабе вельмі цікава і, бясспрэчна, мае права на жыцьцё і творчую распрацоўку. Але ці можа ўсё гэтае прэтэндаваць на адлюстраваньне шматпланавай панарамы беларускага фотамастацтва?!

У. П.: Безумоўна, не!

Н. К.: Вам — у пэўным сэнсе — пашэнціла: вы трапілі ў поле зроку, зьведалі смак посьпеху і прызнаньня. Аднак цешыць сябе гэтым не варта. Выстава дакладна прадэманстравала тэндэнцыю застойнасьці і самазадаволенасьці і рубам паставіла пытаньне: што ж далей? Шлях творчых пошукаў ці сытае тыражаваньне ўжо знойдзеных прыёмаў? Я ўпэўнена, што ў беларускай фатаграфіі ёсьць і больш новыя імёны — тых маладых і шукальных фатографаў, якія ціха гінуць па адным, па-ранейшаму знаходзячыся ва ўмовах вымушанага андэрграўнда. Вось ім і трэба было дапамагчы выставіцца. Без іх карціна фотамастацтва рэспублікі падаецца мне абмежаванай і непаўнацэннай.

У. П.: Як і без фотамастакоў больш сталай генерацыі — яны таксама апынуліся па-за ўвагай арганізатараў выставы. Але, зноў жа паўтаруся, мы былі па-

збаўлены магчымасці трымаць руку на пульсе выставы і паўплываць на рэпрэзентатыўнасць беларускай часткі экспазіцыі. А ці пакінула выстава якія-небудзь пазітыўныя ўражаньні? Каго з аўтараў ты магла б вызначыць у станоўчым плане і чаму?

Н. К.: Самае галоўнае, што выстава пераканаўча паказвае паўнацэннасць фатаграфіі як выяўленчага мастацтва, дэманструючы неабмежаванасць магчымасьцей яе мовы, яе моцны інтэлектуальны патэнцыял і найцікавейшыя эстэтычныя знаходкі. Найбольш яркім майстрам мастацкага рэпартажу выявіла сябе, на мой погляд, Рыта Астроўская (г. Кіеў). Яе цыкл «Гебрайскія мястэчкі Украіны» ўражвае глыбінёй асэнсаваньня тэмы, высокім майстэрствам яе мастацкай трактоўкі і мае, безумоўна, вялікую культуралагічную каштоўнасьць.

«Канцэптуальным рэпартажам» я б назвала работы Мікалая Бахарава (г. Новакузьнецк). Бадай што толькі ў ягоных работах вельмі востра прысутнічае нябачная матэрыя аўтарскага погляду, які артыстычна і разам з тым бязьлітасна раскрывае вобраз, пры гэтым не мадэлюючы яго.

Работы Надзеі Мядзьведзевай і Ільлі Нагібіна з Рыгі прыцягнулі маю ўвагу сваёй тонкай паэзіяй «змадэліраванага» імгненьня, амаль містычным сутыкненьнем і ўзаемадзеяньнем статыкі і дынамікі ў адзінай прасторы, а таксама сваёй далікатнай фатаграфічнасьцю.

Вытанчаным эстэтам выглядае Уладзіслаў Яфімаў (г. Масква) са сваім адчуваньнем формы і ўменьнем напоўніць яе ўнутранай дынамікай, са сваім адмысловым валоданьнем колерам.

Хацелася б таксама адзначыць і серыю работ Андрэя Чэжына (г. Санкт-Пецярбург). Аўтар на высокім эстэтычным узроўні распрацоўвае канцэпцыю «Я — аб'ект», якая выводзіць рэальную форму па-за межы рэальнасьці, руйнуючы гэтым рубяжы самапазнаньня.

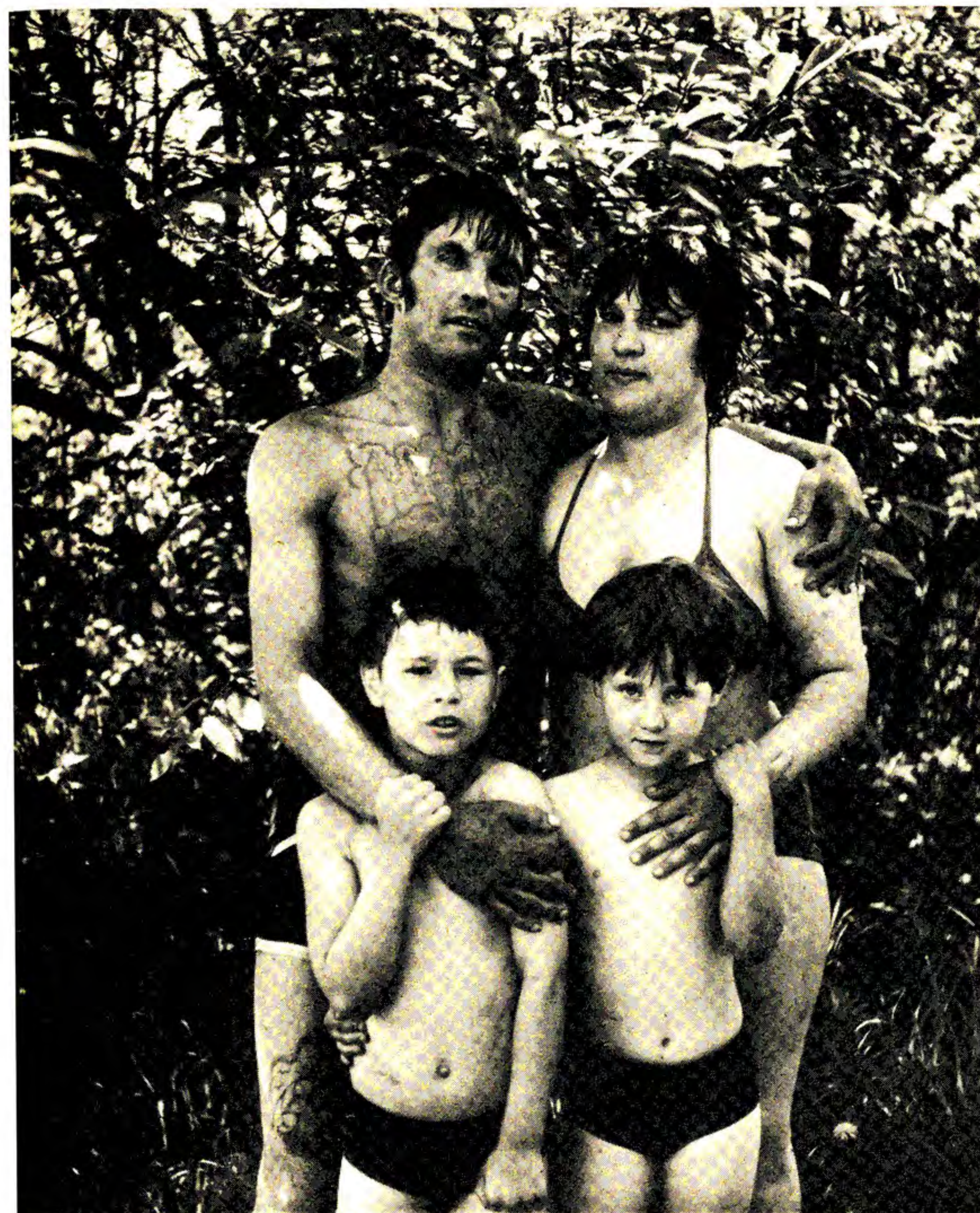




Р. Астроўская (г. Кіеў). З цыкла «Гебрайскія мястэчкі Украіны», Бершадзь. Танір. фатаграфія, 1991. 23x24.

Н. Мядзьведзева (г. Рыга). Весткі. Чорна-белая фатаграфія, 1988. 29x40.

М. Бахараў (г. Новакузьнецк). З цыкла «Адносіны». Чорна-белая фатаграфія, 1989. 18x15. (З прыватнай калекцыі У. П.)



У той жа час мастак гуляе гэтай формай і ўцягвае гледача ў гульню.

Цікавых знаходак сапраўды было нямала. Але ў сваім суб'ектыўным выбары я кіравалася сваім разуменьнем мастацкай бясспрэчнасьці і адноснай адсутнасьцю кампілятыўнасьці.

У. П.: Цікавыя назіраньні. І ў большасьці выпадкаў я магу пагадзіцца з тваімі думкамі. Адно што рэпартажная фатаграфія, на якую ты зьвярнула ўвагу, мяне чамусьці не пераканала, за выключэньнем, вядома, работ М. Бахарава, роўных якому ў сучаснай расійскай фатаграфіі — вазьму на сябе такую смеласьць сьцьвярджаць — пакуль што няма. Што да маіх уражаньняў, то я б яшчэ вылучыў сьціплыя камерныя нацюрморты Аляксея Калмыкова (г. Масква) і амаль медытатыўныя фатаграфіі Юрыя Мацьвеева (г. Санкт-Пецярбург). А што ты мяркуеш наконт так званага сац-арта?

Н. К.: Думаю, што час пачынае рабіць свой няўмольны адбор. І гэтак любімая замежнымі пакупнікамі «савецкая экзотыка» ўжо страціла сваю сацыяльную актуальнасьць, а мастацкае каштоўнасьці (у пераважнай большасьці выпадкаў) так і не набыла. У кантэксьце дадзенай выставы «савецкі кіч» — сярпы з молатамі, чырвоныя настольнічкі і т. п. — успрымаецца, на мой погляд, як постперабудовачная ікаўка: і дакучлiва, і прыкра, аднак цешыць заморскіх гасьцей...

У. П.: Згодны з табою. І мне таксама было вельмі прыкра бачыць, колькі экспазіцыйнай плошчы аддалі арганізатары выставы гэтым бездапаможным фатаграфічным практыкаваньням. І тым не менш гэтая выстава — яшчэ адзін факт паўнакроўнага мастацкага жыцьця суседняй краіны.

Н. К.: Так, і самае істотнае ў тым, што цікавасьць да фатаграфіі ў Расіі ўжо выйшла на дзяржаўны ўзровень. Свае калекцыі сучаснай фатаграфіі ствараюць Дзяр-

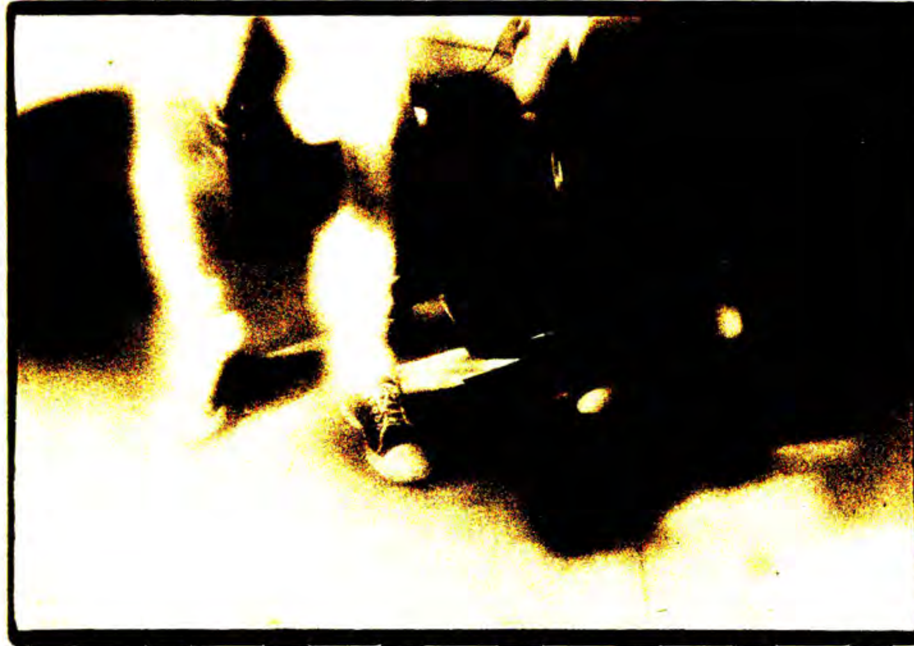
жаўная Трацьцякоўская галерэя і Дзяржаўны Рускі музей імя А. С. Пушкіна, а таксама некаторыя перыферыйныя музеі. Усё больш увагі зьвяртаюць на мастацкую фатаграфію прадстаўнікі буйнога бізьнесу, банкаўскія структуры, дзякуючы якім, дарэчы, і гэтая выстава стала рэальнасьцю. Сітуацыя ж у нашай краіне — катастрафічная.

У. П.: На жаль, гэта сапраўды так. Цалкам паралізаваны створаны некалькі год таму Саюз фотамастакоў Беларусі. Няма ніводнай навучальнай установы, якая б рыхтавала фотамастакоў. Няма ніводнай фатаграфічнай галерэі са сваёй экспазіцыйнай палітыкай. Спарадычныя фотавыставы, якія хоць раз-пораз і ладзяцца ў выпадковых месцах, толькі кампраметуюць сваім непрафесійным падыходам агульны ўзровень сучаснай беларускай фатаграфіі. Існуючыя дзяржаўныя мастацкія ўстановы (Дзяржаўны мастацкі музей, Рэспубліканская мастацкая галерэя) адкрыта дэманструюць сваю пагарду да фатаграфіі як мастацтва. У той жа час некалькі салідных замежных музеяў (Даніі, Швецыі, ЗША, Расіі) ужо набылі ў свае зборы даволі прадстаўнічыя калекцыі работ беларускіх фатографаў. Ведаю, што ёсьць ужо і новыя прапановы ад музеяў і галерэй з-за мяжы, якія, як вядома, грошы на вецер не кідаюць. Але якая будучыня чакае беларускага фотамастака на сваёй Радзіме? Так і застанецца ён нерухома стаяць ля парадных пад'ездаў тых высокіх дзяржаўных дамоў, што прызваны клапаціцца пра зьберажэньне і прапаганду нацыянальнага мастацтва? Ці адчыняцца калі перад ім, небаракам, шчыльна замкнутыя дзьверы?

Н. К.: Хочацца спадзявацца, што мы ўсё-такі дажывём да тых шчасьлівых часоў, калі беларускія фотамастакі перастануць частавацца ля чужога стала. Давай пажадаем адзін аднаму аптымізму.

В. Лабко (г. Мінск). Без назвы. Тапір. фатаграфія, 1988—92. 11х16.

В. Лабко (г. Мінск). Без назвы. Тапір. фатаграфія, 1988—92. 11х16.





«БЕЛАРУСЬФІЛЬМ»: флагман беларускага кіно ці даходнае месца?

Юрась Дубіна

Не пашанцавала «Беларусьфільму»: за апошнія гады ён ператварыўся ў даходнае месца для «залётных» камерсантаў і кіношнікаў. Пакуль яны рабілі грошы, буйнейшая кінастудыя рэспублікі прыйшла ў заняпад, як, зрэшты, і ўвесь беларускі кінематограф. Але з прызначэньнем увосень 1993 года на пасаду генеральнага дырэктара «Беларусьфільма» Ю. М. Цьвяткова, вядомага беларускага кінарэжысёра, заслужанага дзеяча мастацтваў, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі рэспублікі, зьявілася надзея на рэнесанс беларускага кіно. Не таму, што новы адміністратар дужа тытулаваны. Усё значна прасьцей: з прыходам новых людзей прыходзяць і новыя спадзяваньні.

— Размовы пра заўчасную сьмерць беларускага кіно сталі ўжо «притчей во языцех». Але, робячы такія высновы, крытыкі і гледачы звычайна абгрунтоўваюць сваю пазіцыю не столькі фактамі, колькі голымі эмоцыямі. Вы, як новы генеральны дырэктар кінастудыі «Беларусьфільм», відаць, прытрымліваецеся процілеглай думкі? Бо ў іншым выпадку вашае рашэньне заняць цяперашнюю пасаду, згадзіцеся, выглядала б авантурай...

— Усё пазнаецца ў параўнаньні. Таму, каб не паўтараць памылак сваіх апанентаў і не быць у іх вачах галаслоўным, з супастаўленьня некаторых лічбаў і варта пачаць нашую размову. Беручы за адпраўны пункт кінастудыю ўзору 1989 года, калі «Беларусьфільм» цалкам «сядзеў» на дзяржаўнай датацыі, то мы зьнялі 6 мастацкіх і 7 тэлевізійных мастацкіх стужак. Не пакрыўдзіла кінастудыя і самы любімы дзецьмі жанр кіно — мы рабілі і мультыплікацыйныя стужкі. Летась «Беларусьфільм» атрымаў ад дзяржавы заказ на 2 мастацкія, некалькі мультыплікацыйных і дакументальных карцін. Пра тэлефільмы ніхто і не заікнуўся. А між тым менавіта аб'яднаньне «Тэлефільм», больш чым якое іншае, магло пахваліцца не толькі і не столькі колькасьцю заваяваных лаўраў: тэлефільмаўскія стужкі, што куды важней, карысталіся небывалым посьпехам у гледача. Узгадайма «Прыгоды Бураціна», «Дзяржаўную граніцу» ды многія іншыя карціны. Толькі, на жаль, і сам «Тэлефільм», і традыцыі аб'яднаньня канулі, як кажуць, у Лету.

Сітуацыя не з лепшых. Але нас, кінематаграфістаў, абнадзейвае прынятая 29 верасьня 1993 года пастанова Савета Міністраў «Аб дзяржаўнай падтрымцы нацыянальнай кінематаграфіі». Праўда, дэклараванае ў гэтым дакуменце так і застанецца пустым гукам, калі не прыкласьці на дзяржаўным узроўні максімуму намаганьняў да ажыцьцяўленьня праграмы. Але — дай Бог — калі ўсё складзецца як задумана, то ўжо сёлета «Беларусьфільм» пачне набіраць абароты па вытворчасьці кінапрадукцыі: мы здымаем 5 мастацкіх стужак (узроўню 1989 года яшчэ не дасягнём, але ў параўнаньні з мінулым гэта — вялікі крок наперад), 20 дакументальных фільмаў, 12 кіначасопісаў і ажно 10 (многа, як ніколі раней) «мульцікаў».

— Сапраўды, лічбы пераконваюць у тым, што спраўляць памінкі па беларускім кіно ранавата. Але гэта зусім не азначае, што для яго надыходзяць бязвоблачныя часы: некалькі апошніх гадоў «Беларусьфільм» захліснула хваля



масавай «эміграцыі», калі многія вядучыя рэжысёры палічылі за лепшае пакінуць кінастудыю і стварыць уласную кінавытворчасьць. Але нічога добрага з таго не выйшла: разьяднанасьць не пайшла на карысьць ні «Беларусьфільму», ні тым больш беларускаму кінематографу ў цэлым. Дзе ж ключ да вырашэньня гэтай праблемы?

— Стварыць нешта значнае дробныя студыі не змаглі па адной прычыне: у іх няма тэхнічнай базы. Але не ўсё так проста. Сёньня для характарыстыкі беларускага кіно як нельга лепш падыходзіць паняцьце «духоўная правінцыя». Калі раней «Беларусьфільм» для многіх быў «Партызанфільмам», ці студыяй інтэлектуальнага кіно, альбо ў лепшым выпадку яго згадвалі з-за выдатных дзіцячых карцін, то цяпер пра нацыянальны кінематограф не ведаюць ні ў

нас, ні за мяжой. Многія «кіношнікі» аддаюць належнае модзе, штампуючы па заходніх шаблонах пасрэдненькія фільмы. Калі зараз не паставіць заслон перад эпідэміяй пераймання, наперадзе нас чакае духоўнае жабрацтва...

А крызіс беларускага кінематографа — ён і на «Беларусьфільме», і на так званых «незалежных студыях». Не цэнзура і не дзяржаўны кантроль віной таму. Пакуль мы не пачнём апірацца на ўласныя традыцыі, гісторыю, аўтэнтычнасьць, непаўторны беларускі каларыт, датуль беларускаму кіно не ўбачыць сьвятла ў тунелі. У кожнай, нават самай слабай галівудскай карціне сьцьвярджаецца амерыканскі лад жыцьця. Чаму б і нам не пайсьці тым жа шляхам — навошта двойчы вынаходзіць веласіпед? І зусім не абавязкова забаўляць чытача голым фальклорам, вопраткай мінулага альбо займацца саломапляценьнем. Згадайма: славутыя "Песьняры" атрымалі прызнаньне, бо яны паклалі ў аснову сваіх песень беларускі мелас. Гэта — карані, а іх сучасная інтэрпрэтацыя — крона.

Але пры такой раскладцы — і ад гэтага нікуды не дзецца — фільмы павінны падабацца гледачу і быць касавымі. Зразумела, не ва ўрон некамерцыйным, але высокамастацкім стужкам, для якіх неабходна захаваць пэўныя прыярытэты. Ды вырашэньне гэтай праблемы па сілах толькі дзяржаве. Асабліва на першым этапе.

Што да кінематаграфістаў, якія па розных прычынах рассталіся з «Беларусьфільмам», то — я ўпэўнены — яны вернуцца. Хоць, магчыма, і не ўсе. Усё ў рэшце рэшт становіцца на кругі свая: ужо працуюць над сцэнарыямі І. Дабралюбаў, М. Пташук. Кінастудыя і Саюз кінематаграфістаў на сёньняшні дзень не процістаяць адно аднаму: нам, як паветра, неабходны саюз с Саюзам.

— Адзін з апальных яшчэ нядаўна рэжысёраў выказаў сваю канцэпцыю выхаду беларускага кіно з тупіка: а што, калі аб'яднаць усе кінастудыі пад дахам «Беларусьфільма», стварыць, так бы мовіць, адзіны і непадзельны кінаканцэрн, не замахваючыся пры гэтым на іхнюю незалежнасьць?..

— Мне здаецца, што ўсе студыі, якія ў свой час «адпачкаваліся» ад «Беларусьфільма», так ці інакш зьвязаны з ім. Не маючы ўласнай тэхнічнай базы, яны вымушаны карыстацца паслугамі нашай кінастудыі. Але сутнасьць не ў гэтым. Мінуў час, каб жорсткімі адміністрацыйнымі мерамі прымушаць незалежных кінавытворцаў да ўзьяднаньня з намі. І няма сэнсу дамагацца гэтага не так прамалінейна, абходнымі шляхамі, карыстаючыся адсутнасьцю ў самастойных студый нармальнай тэхнічнай базы, — праблема ўсё роўна застанецца. Бо многія лічаць, што могуць рабіць неблагое кіно ўласнымі сіламі. Калі ласка! Тым больш, што сярод гэтай кагорты кінематаграфістаў нямала вядомых імёнаў.

Але мы пойдзем насустрач кінастудыям, якія выкажуць жаданьне стаць часткай «Беларусьфільма». Толькі тут ёсьць адзін нюанс: пра аб'яднаньне на раўнапраўных умовах не можа быць і гаворкі: наша кінастудыя мае трывалую тэхнічную базу, якая стваралася за дзяржаўны кошт дзесяцігоддзямі. А незалежныя студыі могуць прапанаваць нам толькі творчы патэнцыял. У такой далікатнай справе трэба ўлічваць як тэхнічныя, так і фінансавыя магчымасьці патэнцыяльных партнёраў.

— Юрый Мікалаевіч, якую б праблему мы ні закранулі, усюды натыкаемся на бар'ер, імя якога — «тэхнічная база». Здаецца ж, і «Беларусьфільм» не можа пахваліцца, што мае ў сваім арсенале найноўшыя дасягненьні тэхнікі...

— Да заходняй кінаіндустрыі нам вельмі далёка: у тэхнічным плане мы адстаём дзесьці на паўстагоддзя. Мала таго, дык зьбяднець на тэхніку дапамагло і «нашэсьце» на кінастудыю ў апошнія гады шматлікіх камерсантаў. А ці можа паўнакроўна жыць «тэхнакратычны» від мастацтва без тэхнікі, дзякуючы якой кіно і зьявілася?..

Але наракай не наракай на свой лёс, а тэхнікі не прыбавіцца — даводзіцца самім круціцца. Ужо зараз «Беларусьфільм» падпісвае пагадненьні з камерцыйна-вытворчымі структурамі аб поўным пераабсталяваньні гукакомплексу, наводзіць кантакты з замежнымі калегамі — як у тэхнічным, так і творчым плане. З гэтай мэтаю мы і адкрылі ўласны камерцыйны аддзел.

Зрэшты, задумак мора, але ўсё ўпіраецца ў недахоп сродкаў...

— Значыць, перад кінастудыяй стаіць шэраг вырашальных, але на дадзены момант невырашальных праблемаў. А як быць з даволі распаўсюджанай думкай, што беларускага кіно няма і ў паміне?

— Вельмі часта адбываецца падмена паняцьцяў «Беларусьфільм» і «фальшывы кінематограф»: зьяўляюцца на сьвет небезьвядомыя артыкулы ці раздаюцца рэплікі кшталту: а беларускага кіно, аказваецца, і не было. Чым жа вытлумачаць разумныя галовы посьпех у гледача «Чырвонага лісьця» і «Шукальнікаў шчасьця», «Белых Росаў» і «Праз могілкі», «Вазьму твой боль» ды «Прыгодаў Бураціна»?.. Прадаўжаць гэты сьпіс не мае сэнсу. Але пры такой пастаноўцы пытаньня ці правамерна гаварыць пра нацыянальнае кіно ўвогуле, на адраджэньне якога, дарэчы, менавіта зараз працуе большасьць беларускіх кінематаграфістаў, забыўшыся на спрэчкі?..

Кажуць жа: ніхто не ведае, дзе праўда, затое ўсе бачаць, дзе хлусьня.

— Дарэчы, Юрый Мікалаевіч. Апошняй фразай вы справакавалі наступнае пытаньне. На «Беларусьфільме» пайшлі чуткі, быццам кінастудыя ў студзені закрыецца на два тыдні. Ці так гэта?

— Гэта самай чыстай вады плёткі. Няма ніякіх падстаў закрываць студыю, няхай сабе толькі і на два тыдні. Сапраўды, мы перайшлі на чатырохдзённы графік працы, але кіраваліся пры гэтым самымі празаічнымі інтарэсамі — эканоміць зарплату. Бо ў нас, кінематаграфістаў, бывае і так, што працуем увогуле без выхадных.

— Не хацелася б закругляцца на дужа песімістычнай ноце, таму дазвольце пытаньне асабістага характару. Прадстаўляць вас, Юрый Мікалаевіч, лішні раз няма ніякай патрэбы. Але скажыце: якія таямнічыя прычыны падштурхнулі згадзіцца на «крэсла генеральнага» ў нялёгкі, мякка кажучы, для «Беларусьфільма» час? І ці не атрымаецца так, што адміністратар заглушыць у вас творчага чалавека?

— Я аддаў кінастудыі 30 гадоў свайго жыцьця. Для мяне гэта многа значыць. Таму і пакінуць «Беларусьфільм» мне вельмі цяжка, нягледзячы на запрашэньні іншых кінастудый (на «Масфільме» я зьняў стужку «Гэтая вясёлая планета»). Але ці віншаваць мяне, ці спачуваць — усё залежыць ад таго, узьняўся я на сцэну ці ўзышоў на Галгофу. Я, напрыклад, яшчэ не зразумеў гэтага.

Я рэжысёр і не думаю, што здраджу некалі сваёй прафесіі. Іншая справа, што крызіс беларускага кіно, у прыватнасьці на «Беларусьфільме», а таксама мая новая роля ў якасьці генеральнага дырэктара кінастудыі вымагаюць ад мяне найперш дзеяньняў, якія паспрыялі б узнаўленьню дужа хісткай на сёньня кінавытворчасьці і аб'яднаглі лепшыя творчыя сілы. Сітуацыя на «Беларусьфільме» вельмі складаная як у вытворчым, так і ў фінансавым плане. Затое творчы касьцяк беларускага кіно вельмі моцны.

А што далей — жыцьцё пакажа.

ПРЫМНОЖЫЎ СЛАВУ СУСЕДА

ІЛЬЛЯ КАПІЕВІЧ — НАВАТАР КНІГАДРУКАВАНЬНЯ Ў РАСІІ

Дзьмітрый Мароз

Маладому расійскаму цару не дае спакою адсталасьць яго дзяржавы ад Еўропы. У яго нараджаецца ідэя Вялікага пасольства ў Еўропу, каб дазнацца пра яе дасягненьні і шукаць шляхі засваеньня іх. Інкогніта ў склад пасольства ўвайшоў і сам Пётр. Знакаміты гісторык С. М. Салаўёў пісаў: «Геніяльны цар быў поўным прадстаўніком народа, які так доўга галадаў без навуковага пажытку і цяпер раптам дарваўся да яго. Карабельны цясьляр займаўся гравіраваньнем». Тут як бы сфакусіраваны дыяпазон інтарэсаў Пятра І.

Гравіраваньне было цесна зьвязана з кнігадрукаваньнем. Менавіта ў Еўропе, у прыватнасьці ў Галандыі, Пётр зразумеў: Расія адстала не столькі з-за мангольскай няволі, колькі з-за таго, што мала скарысталася вынаходствам Гутэнберга. З першых крокаў кнігадрукаваньня адукаваныя слаі насельніцтва ў еўрапейскіх краінах змаглі дачыніцца да спадчыны антычнага сьвету, Усходу ды і сваіх выдатных суайчыньнікаў.



Франтысьпіс падручніка «Книга, учаща морского плавания...» Амстэрдам. 1700.

А што было ў Расіі? Тры друкарні — у Маскве, Кіеве, Чарнігаве. Яны належалі царкве і друкавалі рэлігійную літаратуру, а таксама буквары і граматыкі. Былі і выключэньні. У сямнаццатым стагоддзі зьявілася некалькі сьвецкіх кніг, у тым ліку «Соборное Уложение» (звод законаў), «Грамота о таможенных пошлинах». Усяго сем кніг, што датычылі грамадзянскага жыцьця, выйшлі ў гэтым стагоддзі. Пра кніжную беднасьць у Расіі можна меркаваць хоць бы па тым, што ў царэвіча Аляксея Міхайлавіча было толькі 14 кніг, а найбольшую асабістую бібліятэку меў цар Фёдар Аляксеевіч — 280 кніг, ды і яны былі пераважна рэлігійныя.

Кніжнае багацьце ж Еўропы зьдзівіла рускага цара. Трэба як мага хутчэй даць Расіі кнігу ведаў, — вырашыў ён, — а на аснове ведаў — прыступіць да карэннай пераробкі краіны. Але сама Расія пакуль зрабіць гэтага не можа, а час не церпіць. І выхад быў знойдзены: пачаць друкаваць кнігі тут, у Галандыі, адной з вядучых кнігавыдавецкіх краін. Знайшоўся і купец, які ўзяўся за гэтую неадкладную задачу — негацыянт Тысенг. Сам цар вызначыў кола яго выдавецкай дзейнасьці. У прадмове да першай кнігі, выдадзенай Тысенгам, «Введение краткое...» устаноўка Пятра І была такой: друкаваць кнігі матэматычныя, геаметрычныя, архітэктурныя, ваенныя, зямныя, марскія і іншыя «художества». Пазьней граматай (1700 г.) ён загадваў друкаваць еўрапейскія, азіяцкія, «америкацкие» зямныя і марскія карты і чарцяжы, усялякія аркушы-персоны пра зямных і марскіх ратных дзеячаў, матэматычныя, архітэктурныя і іншыя «художественные» кнігі на славянскай (рускай) і галандскай мовах.

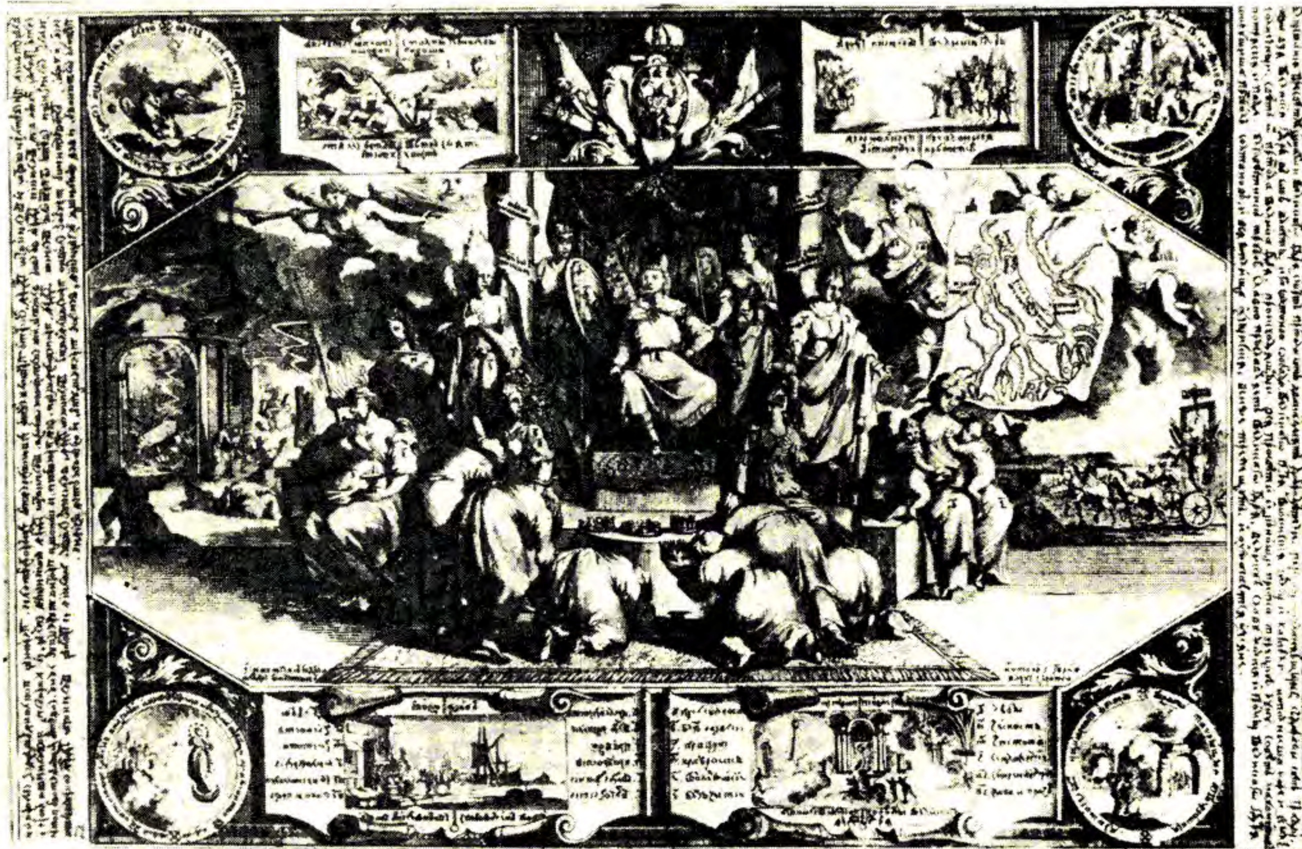
Пасьля заключэньня пагадненьня з рускім царом купец-выдавец апынуўся ў складаным становішчы. Ён не меў кірылічнага шрыфту, не ведаў рускай мовы ды не быў

моцны ў навуках. Тэрмінова спатрэбіўся перакладчык. А яго няма. Праз які час Тысенг скардзіцца Пятру на затрымку работы з-за адсутнасьці перакладчыка. І ўсё ж яму пашэнціла. Тут, у Амстэрдаме, ён сустрэў беларуса — Ільлю Фёдаравіча Капіевіча (Капіеўскага; пры выданьні кніг падпісваўся то адным, то другім прозьвішчам).

Як высьветлілася, Капіевіч засьведчыў сябе выдатна адукаваным супрацоўнікам выдавецтва. Ён ведаў, апрача роднай і польскай, рускую, лацінскую, галандскую і ў значнай меры нямецкую мовы. Валодаў літаратурным дарам. Сам пісаў. І, можа, найгалоўнае, — быў добра дасьведчаны ў еўрапейскай духоўнай і матэрыяльнай культуры. Дый гэта не ўсё. Вызначаўся вялікай энергіяй, працаздольнасьцю, быў вельмі мэтанакіраваны і не лічыўся ні з часам, ні са здароўем, ні з кепскімі ўмовамі працы. У Тысенга, а пасьля працуючы самастойна, ён праявіў сябе ў многіх іпастасях.

Капіевіч аказаўся цудоўным складальнікам кніг для рускага чытача, пры гэтым — пачаткоўца. Значыць, перадусім ён павінен быў падабраць неабходную кнігу, коратка выкласьці і адаптаваць яе тэкст, перакласьці на рускую мову. Не трэба забываць, што на рускай мове не было тады многіх катэгорый, тэрмінаў, паняцьцяў, якія выпрацавала як фундаментальная, так і прыкладная еўрапейская навука. Фактычна ў гэтай сферы Капіевіч пачынаў з чыстага ліста. Апрача таго да кожнай складзенай, адаптаванай і перакладзенай ім кнігі ён пісаў прадмову. Ён апублікаваў пералік выдадзеных ім і падрыхтаваных да выданьня кніг, які «зьяўляецца першай бібліяграфіяй рускіх кніг, а таксама першай рускай персанальнай бібліяграфіяй»[1]. Да гонару Капіевіча, ён увёў у рускае кнігадрукаваньне напісаньне арабскіх лічбаў, апублікаваў табліцу трыганаметрычных функцый, карту зорнага неба і шмат іншых навуковых матэрыялаў, якіх яшчэ не знала Расія.

Як выдавец кніг для народа, а дакладней — для маладых навучэнцаў, Капіевіч добра разумеў, што кірылічны шрыфт, якім карысталіся ў Расіі, быў складаны і ў напісаньні, і ў чытаньні. Таму ён робіць істотныя зьмены ў абрысах друкаваных кірылічных літар. Пры гэтым апіраецца на вопыт выдавецкай дзейнасьці Францыска Скарыны, друкарняў паўднёвых славян. Але тым не абмяжоўваецца. Улічвае таксама асаблівасьці літар лацінскага алфавіта — не гатычных абрысаў, а антыквы. Гэтую работу выканаў двойчы — для друкарні Тысенга і для сваёй. Вынікі яе былі выкарыстаны пасьля для распрацоўкі так званага грамадзянскага шрыфту ў Расіі.



Гравюра з кнігі «Слава торжеств и знамён...» Амстэрдам. 1700.

Цікава, што абрысы для рэзчыкаў рабіў сам Капіевіч. А гэта ўжо была не тэхнічная работа, а мастацка-афарміцельская. У той час да такіх работ залучаліся самыя слынныя мастакі. Напрыклад, для стварэньня высокамастацкага шрыфту выдаўцы Эльзевіры запрасілі Ван Дэйка.

Ёсьць усе падставы сьцьвярджаць, што Капіевіч рашаў і другую задачу: рыхтаваў для гравёра тытульныя лісты — не толькі тэкставога, але і графічнага афармленьня. Каб пераканацца ў тым, дастаткова параўнаць тытульныя лісты кніг, выдадзеных Капіевічам. За стылем іх афармленьня, як і напісаньня літар, крыецца адна рука. Заўважым, што тытульнаму лісту належала тады вядучая роля ў мастацкім афармленьні кнігі. Ён выконваў не толькі тую функцыю, што выконвае і цяпер, але і падаваў галоўныя моманты зьместу кнігі і такім чынам служыў як бы дзеля рэкламы. Вось чаму з канца XV ст. выдаўцы і залучалі слынных мастакоў для выкананьня тытульных лістоў. Багатая і майстэрская аздоба, якая ўключала разнастайныя эмблемы, алегорыі і да т. п., указвала на зьмест кнігі і яе вартасьці. Нагадаем, што над тытульнымі лістамі працавалі такія геніі мастацтва, як Гальбейн, Рубенс. Тытульныя лісты Капіевіча сьціплыя, але не пазбаўлены прывабнасьці.

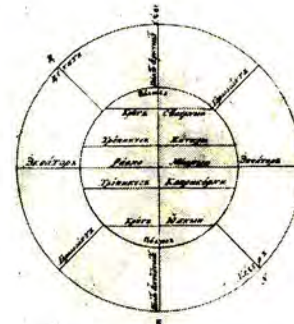
На плечы Капіевіча леглі ўсе абавязкі па залучэньню мастакоў да афармленьня кніг і непасрэднаму кіраўніцтву іх працай. Зразумела, знайсьці мастакоў было няцяжка. Галандыя XVII ст. перажывала росквіт выйўленчага мастацтва. Рэмбрант і яго школа, выданьні Эльзевіраў, кнігі якіх і сёньня застаюцца неперауздзенымі ўзорамі паліграфічнага мастацтва... Аднак галандскія мастакі той і пазьнейшай пары мала што чулі пра Расію. Памятаеце: аўтар «Трох мушкецёраў» расказаў французскаму чытачу, як піў у Расіі чай пад нечым дзівосным, што цяпер завецца па-руску «под развесистой клюквой»? Задоўга ж да таго, у 1630 г., у выдавецтве Эльзевіраў выйшла кніга «Расія, або Масковія, якая называецца Татарыяй»... Таму Капіевічу даводзілася прыдумваць сюжэты кампазіцый, даваць мастаку матэрыялы і парады, каб наблізіць ілюстрацыю да расійскага жыцьця.

І яшчэ адно. Капіевіч імкнуўся асвоіць лепшыя дасягненьні кніжнай графікі Галандыі і тым самым стаў пачынальнікам традыцыі выкарыстаньня ілюстрацый, малюнкаў, чарцяжоў заходніх майстроў у рускіх выданьнях. Ужо на пачатку грамадзянскага друку ў пятроўскія часы гэта дзеелася досыць шырока. Так, кніга Э. Брауна «Найноўшыя асновы і практыка артылерыі» (1710, Масква) суправаджалася гравюрамі і чарцяжамі, запазычанымі з замежных крыніц. А дзякуючы альбому-кнізе «Правілы ў пяці чынах архітэктуры» (1722, Масква) рускі чытач пазнаёміўся з высакаякаснымі выявамі антычнага і заходнееўрапейскага дойлідства.

Дзейнасьць Капіевіча ў галіне мастацкага афармленьня кніг для Расіі зусім не дасьледавана. Спынімся на ёй больш падрабязна. Паводле самога Капіевіча, ім выдадзена 12 і падрыхтавана да друку 13 кніг. З выдадзеных да нас дайшло 10 — па гісторыі, геаграфіі, арыфметыцы, астраноміі, ваеннай і марской справе; паэзія, мастацкая проза. Большасьць з іх, як на сёньняшнюю тэрміналогію, навукова-папулярныя. Натуральна, што гэткая разнастайнасьць тэматыкі патрабавала ад Капіевіча — не толькі як перакладчыка, кампілятара, але і як мастака і мастацкага рэдактара — валодаць мноствам прыёмаў афармленьня кніг. І ў яго праглядаюцца два тыпы афармленьня: для навукова-папулярных выданьняў і для мастацкай літаратуры.


Краткое Собрание
ЛВА МИРОТВОРЦА
Августейшаго Греческаго
КЕСАРА.
Показующее Дѣлах Воинскихъ
Обучение
Отъ Латинскаго Языка На Славяно
Российский Достовѣрнѣ Преведено
По указу
Пресвѣтлѣйшаго и Великаго Гдря
Нашего
Цря Гдря и Великаго Кнзя
Петра Алеξѣевича.
Всея Великия и Малыя и Бѣлыя
России Самодержца.
Anno. 1700.

Тытульны ліст кнігі «Краткое собрание Льва Миротворца...» Амстэрдам. 1700.



Чарцёж з кнігі «Оуготование и толкование ясное...» Амстэрдам. 1699.

Хроніка мастацкага жыцьця

Мінск

Выстава, якая праходзіла ў Палацы мастацтва з 7 па 19 сьнежня 1993 года, была непадобная ні на адну з тых, што мне давялося бачыць раней. Можа, таму, што яна дэманстравала на Беларусі мастацтва з далёкай Індыі. А можа, і таму, што работы выкананы жанчынай.

Палотны Кусум Шуклы выяўляюць мяккасьць і лірызм яе сьветаадчуваньня, ім уласьціва арыгінальнасьць колеравага вырашэньня, непаўторнасьць мастацкага почырку. У асноўным на карцінах былі кветкі. «Пунсовае лета», «Фантан кветак», «Вясна», «Лес»... Гэтыя творы пабудаваны на спалучэньні яркіх колераў, выразнага малюнка і свабоднай кампазіцыі.

Па адукацыі Кусум Шукла фізік, хімік і матэматык, але прадстаўленыя работы гавораць, што яна таксама і мастачка.

Кусум Шукла пачала маляваць недзе з 1987 года і напісала алеем больш за 150 карцін. Ужо былі персанальныя выставы твораў мастачкі ў Даніі і Катары. Як жонка дыпламата Кусум Шукла мела магчымасьць вучыцца ў мастакоў розных краін. Яна марыць пазнаёміцца з творчасьцю беларускіх жывапісцаў, скульптараў. І ўжо пабывала ў майстэрні Георгія Паплаўскага, які некалі наведаў Індыю і прысьвяціў ёй цыкл графічных работ, у скульптара Івана Місько, дзе пазнаёмілася з творамі, прысьвечанымі індыйскаму касманаўту Ракіму Шарме. Добрае ўражаньне на яе зрабілі работы студэнтаў на выставе ў Акадэміі мастацтваў. Кусум Шукла марыць зьезьдзіць на радзіму Марка Шагала — у Віцебск.

На жаль, мастачка не дазваляе фатаграфаваць свае работы і мы не можам іх паказаць чытачу часопіса «Мастацтва».

Г. Фатыхава.



Партрэт Эзопа з кнігі «Притчи Эссоповы». Амстэрдам. 1700.



Ілюстрацыя да байкі «Сабака і кухар» з кнігі «Притчи Эссоповы». Амстэрдам. 1700.

Першынцам друкарні Тысенга зьявілася «Введение краткое...» (1699, Амстэрдам). Тут і гісторыя, і каляндар, і фізічная геаграфія. А таму дамагчыся вартага ўпрыгожаньня было няпроста, тым больш — пры невялікім аб'ёме кнігі (дый час падціскаў). Але і гэтая кніга мае розныя элементы ўпрыгожаньня.

Яно пачынаецца з тытульнага ліста, аддрукаванага з дошкі, і ўяўляе сабой гравюру на дрэве. Аздобы няма. Адзінае — тэкст узяты ў лінейную рамку ды графічны росчырк аддзяляе загаловак ад выходных зьвестак. Загаловак разгорнуты, і, каб ён глядзеўся неаднастайна і вабна, Капіевіч карыстаецца і пропісьсю, і друкаванымі літарамі, а яшчэ — вар'іруе іх памеры. Усё разам дазваляе ўспрымаць тытульны ліст як твор каліграфічнага мастацтва. З іншых упрыгожаньняў адзначым застаўкі. Яны пададзены як стылізаваны арнамент вузкай стужкі. Напачатку — адна паласа арнаменту, у наступных разьдзелах кнігі — па дзьве і тры аднолькавыя паралельныя палосы. Назавём яшчэ зграбную віньетку ў канцы прадмовы, напісанай Капіевічам. У апошняй частцы кнігі прыведзены «памеры зямлі» — даўжыні міляў і адлегласьцей у многіх народаў, прыкладзены чарцёж, які датычыць акружнасьці Зямлі, яе дыяметра, і іншыя абазначэньні. Можна казаць, што гэты чарцёж быў для рускіх навіною.

Кніга, прысьвечаная астраноміі, — «Оуготование и толкование ясное...» — сьціплая паводле афармленьня. Яна невялікая — 41 старонка; цяпер такія кніжкі называюць малафарматнымі. Усё графічнае афармленьне «трымаюць» у ёй чарцяжы і згаданая карта зорнага неба. Да кнігі прыкладаліся два аркушы гравюр. Першы зьмяшчае чарцёж асноўных кругоў на абалонцы зямнога шара і напрамак вертыкальнай лініі гарызонта для назіральніка, другі — выяву прыстасаваньняў для квадранта, якім вымяралася вышыня нябесных сьвяцілаў над гарызонтам. Прыкладалася таксама карта з выявай нябеснага глобуса.

Карта зорнага неба — першая ў Расіі. Памеры яе вельмі вялікія — некалькі дзясяткаў сантыметраў шырынёю і даўжынёю. Сама ж яна — выдатнае спалучэньне мастацкай творчасьці і навуковай дакладнасьці. Сёньня гэта унікальны рарытэт, які належыць Публічнай бібліятэцы імя М. Я. Салтыкова-Шчадрына ў Санкт-Пецярбурзе.

Мастак, які ствараў карту, валодаў багатай фантазіяй і цудоўным майстэрствам кампазіцыі. У замкнёнай прасторы круга — 53 мастацкія выявы сузор'яў. Здаецца, наша зямная рэальнасьць перамясьцілася ў бездань сусьвету. Каго і чаго тут толькі няма! Леў, стралец, кіт, конь, блізьняты, груган, дзева, рака, карабель. Усе яны

выкананы з найвышэйшым прафесіяналізмам і мастацкай яскравасьцю. Малюнак дакладны, лаканічны, лінія плаўная, пявучая. Штрыхоўка, белыя і цёмныя плямы надаюць фігурам аб'ёмнасьць і выразнасьць. І ўсе яны бачацца не паасобку, а як адзіны, непадзельны зорны сьвет.

Складаная й структура карты. У ёй — чатыры часткі. Для кожнай за межамі круга пад лічбамі даюцца назвы сузор'яў. Сам круг упісаны ў квадрат. Звонку, па баках, — сьцяблiны расьцьвілых расьлін. У ніжняй частцы карты — выява герба графа Ф. А. Галавіна, пятроўскага генерал-фельдмаршала, з тэкставым пасьвячэньнем яму. Хто маляваў і гравіраваў карту, цяпер невядома. Але бясспрэчна, што ў яе падрыхтоўцы актыўна ўдзельнічаў Капіевіч. Ён, прынамсі, перакладаў назвы сузор'яў, пісаў іх па-руску, як і тэкст пасьвячэньня Ф. А. Галавіну, даў майстру ягоны герб. Да карты прыкладаўся і кардонны круг для вызначэньня зорак на небе ў пэўным месцы і часе, але ён не зьбярогся. Той выпадак, калі кнігу, карту зачытвалі да дзірак...

Мастацкае ўбранства кніг стасавалася ў Капіевіча з іх зьместам. Так, «Краткое и полезное руковедение в арифметику...», «Буквар языка словенски...», «Номенклатор» афармлены стрымана — геаметрычныя застаўкі з набору і віньеткі ў выглядзе букецікa кветак (што было ўжо ў першай кнізе «Введение краткое...»). І гэтак жа проста выдадзены некаторыя іншыя кнігі. Але ёсьць і адметныя.

«Краткое собрание Льва Миротворца августейшего греческого кесаря...» (1700, Амстэрдам, друкарня Тысенга) вучыла, як пісаў Капіевіч у прадмове, ваеннай справе ўсіх, каму гэта трэба. Тут большы аб'ём тэксту, і ён больш разнастайны. Апрача твора Льва Міратворца ўключаны ўрыўкі з твораў іншых аўтараў. Дый сама кніга была разьлічана на больш падрыхтаванага чытача. Адпаведна гэта адбілася на мастацкім убранстве.

Тытульны ліст ксілаграфічны. Акантаваны рамкай. Тэкст выкананы пропісьсю і друкарскімі літарамі. Памеры іх у розных радках розныя — дзеля сэнсавых вылучэньняў. Аднак для гэтага тытульнага ліста Капіевіч робіць новаўвядзеньне: упрыгожвае выявамі Льва Міратворца. Яны ўпісаны ў два медальёны на гірляндзе з галінак. На адным ён паказаны ў профіль з дзяржаваю ў руках, на другім — на троне, з дзяржаваю ў адной і крыжам і другой руцэ. Малюнку бракуе прафесійнай дасканаласьці, аднак ён удала ўпісваецца ў тытульны ліст і выглядае ўрачыста. Выкарыстаны і застаўкі, буквіцы. Буквіц даволі шмат, яны сьвяточныя, прыгожыя і тым самым падкрэсьліваюць стараннасьць друку. Можна меркаваць, што іх, як і для іншых выданьняў, выконваў сам Ка-



Ілюстрацыя да байкі «Груган» з кнігі «Притчи Эссоповы». Амстэрдам. 1700.



Ілюстрацыя да байкі «Жанчына і курыца» з кнігі «Притчи Эссоповы». Амстэрдам. 1700.

Хроніка мастацкага жыцьця

Мінск

У Тэатры юнага гледача ажыцьцёўлена пастаноўка п'есы Аляксея Дударава паводле паэмы Міколы Гусоўскага «Песьня пра зубра». І пастановачная група (рэжысёр Мадэст Абрамаў, мастак Яўген Іваноў, кампазітар Уладзімір Кандрусевіч, балетмайстар Галіна Шылянкова), і акцёры (занята амаль уся трупа) зрабілі спробу данесьці да гледача часы найбольшага росквіту старадаўняй беларускай дзяржавы.

●

«Мастацтва ў шпіталі» — праграма Сусьветнага дзесяцігоддзя культуры ЮНЕСКА. Менавіта ў рамках гэтай акцыі прайшла сустрэча экспертаў, якія наведалі Нацыянальны мастацкі музей рэспублікі, некалькі бальніц, дзе адбыліся канцэрты беларускіх артыстаў. У сустрэчы бралі ўдзел эксперты з Францыі, Германіі, Нарвегіі, Беларусі і іншых краін.

●

У выставачнай зале бібліятэкі імя Пушкіна адкрылася галерэя сучаснага народнага мастацтва. У першую экспазіцыю ўвайшлі творы сяброў Саюза народных майстроў Мінскай вобласьці, секцыі «Прырода і фантазія» Таварыства аховы прыроды, клуба «Фітадызайн», групы мастакоў «Новы бераг». Кожны экспанат знайшоў сваіх прыхільнікаў. Але найбольшую цікавасьць выклікалі творы знакамітай Стафаніі Станюты.

●

Выставачная зала абласнога Дома народнай творчасьці выстаўкаю сяброў мінскай секцыі «Прырода і фантазія» пазнаёміла наведвальнікаў з узорамі разьбы па дрэву, саломапляценьня, кампазіцый з галінак і карэньчыкаў, фларыстыкі. Цікавасьць выклікалі пейзажы, выкладзеныя з дробных лісточкаў і травінак Ірынай Лобач — праграмістам аднаго з прадпрыемстваў горада.

Тытульны ліст кнігі «Введение краткое...» Амстэрдам. 1699.

Віньетка з кнігі «Притчи Эссоповы». Амстэрдам. 1700.


Введеніе краткое
Во всякім Истории Ноуку Исторіческом
ѿ Создания
Міра
Пѣтра Алексѣевича.
всея Великія и Малыя и Бѣлыя
Россіи Самодержца.

FINIS.



G 3

певіч, бо быў аўтарам двух шрыфтоў — для друкарні Тысенга і для сваёй. Такім чынам, ужо ў кнізе «Краткое собрание...» азначыліся прынцыпы мастацкага афармленьня навукова-папулярнага выданьня: сьвяточны, прыгожы тытул, як і самі яго элементы — застаўкі, буквіцы-ініцыялы.

Далейшае разьвіцьцё гэтых прынцыпаў бліскуча ажыцьцёўлена Капіевічам у выданьні «Книга, учаща морского плавания...», надрукаваным паводле загаду Ф. А. Галавіна і асабістага ўказа Пятра I. Гэта багаты звод зьвестак — па геаметрыі, матэматычнай геаграфіі, спосабах вызначэньня месцазнаходжаньня караблёў, пра компас, краіны сьвету, картаграфію і шмат што іншае. Расія ўпершыню атрымала такі дапаможнік па мараходству, які служыў верай і праўдай яе флоту на працягу ўсяго XVIII ст.

Што да мастацкага афармленьня, дык яно сталася якасна вышэй, чым у астатніх выданьнях. На гэты — і адзіны — раз у кнігу быў уключаны франтыспіс. Зьмест яго, як і самой кнігі, складаны. Ён выяўлены з дапамогай алегорый і сімвалаў, што ў тагачасных франтыспісах панавала.

У цэнтры кампазіцыі мастак паказаў жанчыну на троне. Яна ўвасабляе мараплаваньне: у адной руцэ трымае компас, а ў другой — вясло. Над галавой фігуры адлюстраваны мора і яго бог — Нептун. У верхняй частцы кампазіцыі — расійскі герб. Па баках стаяць дзьве антычныя калоны; на капітэлі левай зьмешчана выява зямнога глобуса, на правай — нябеснага; на медальёне левай калоны — партрэт Ф. А. Галавіна, на правай — яго герб. Дзьве алегарычныя фігуры ўнізе азначаюць матэматыку і гідраграфію, што і сімвалізуюць прадметы ў іх руках. Каля ног маляўніча расстаўлены астранамічныя і матэматычныя прылады. Тут жа — жвавыя, цікаўныя дзеткі як вера ў пакаленьні расіян, што будуць вучыцца па гэтай кнізе. І яшчэ. На падножжы пастамента з тронам надпіс паведамляе пра аўтара кнігі.

Кампазіцыя франтыспіса пабудавана накшталт раўнабедранага трохкутніка, што надае ёй устойлівасьць і манументальнасьць. Усе элементы кампазіцыі падпарадкаваны адзінаму цэламу. Галоўнае ж, яна вобразна ўводзіць юнага чытача ў сьвет марской навукі як нечага ўзвышанага і заманлівага. Вядома, усё тут з расійскай сімволікі — ад Капіевіча. Для поўнага ўяўленьня пра мастацкае аблічча кнігі скажам яшчэ пра 50 чарцяжоў і схем, якія робяць тэкст больш даходлівым, тытульны ліст у ксілаграфічнай тэхніцы.

З кніг прыгожага пісьменства, выдадзеных Капіевічам, дайшлі толькі дзьве — «Слава торжеств и знамен...» і «Притчи Эссоповы». Але і яны даюць уяўленьне аб прынцыпах іх мастацкага афармленьня.

«Слава торжеств и знамен...» — гэта ўрачыстая ода ў гонар перамог Пятра I, у гонар Расіі. Яе адкрывае адна, але надзвычай яркая, шыкоўная гравюра, аддрукаваная з меднай дошкі. Гравюра складаная як па ілюстраваньні, так і па зьмесце. Яе мэта — праілюстраваць веліч подзьвігу перамогі над туркамі і ўзяцьця Азова, а таксама ў рэальных і алегарычных сюжэтах засьведчыць магутнасьць Расійскай дзяржавы. Стыль барока, які панаваў тады ў Заходняй Еўропе, адбіўся ў творы. Тут увачавідкі — услаўленьне манарха, парадчасьць, пышнасьць, кантрасты маштабаў, сумяшчэньні рэальных сцэн з алегарычнымі, вычварнасьць форм і іх насычаная аздоба.

У цэнтры кампазіцыі — на троне малады цар на фоне багатых драпіровак. Над ім — выява двухгаловага арла і кароны. Каля ног поўзаюць у рабалепным экстазе туркі, якія падносяць цару кароны, што сімвалізуюць адваяваныя ім гарады. Ля самага трона 11 фігур паўкругам увасабляюць храбрасьць, сумленнасьць, праўдзівасьць, мудрасьць, набожнасьць і да т. п. Зьлева ад трона — сюжэт пакарэньня Азова. Магутныя разрады бліскавіц нішчаць горад, а ў небе геній перамогі трубіць славу рускаму войску. Справа месьціцца карта ніжняга цячэньня Дона. Яе трымаюць у нябёсах пуці. Побач — сімвалічная фігура радасьці перамогі. Ніжэй — сцэна пакараньня сьмерцю дзяржаўнага злачынца. У верхняй і ніжняй частках кампазіцыі даюцца сцэны і сімвалы Пятровых перамог. Цікава, што мастак выкарыстаў прынцып рускай іконы, калі паабапал выявы зьмяшчаюцца сцэны з жыцьця сьвятога. Тут лакальныя сцэны скампанаваны менавіта так. А каб чытач добра іх засвоіў, па абодва бакі ідуць тлумачэньні. Такім чынам, усё, што Капіевіч мог выразіць словам, мастак дапоўніў сваёй складанай кампазіцыяй з 12 сцэн. І зрабіў гэта не без актыўнага ўдзелу Капіевіча. Гравюра зьявілася адкрыцьцём у кніжнай графіцы Расіі. Як узор новага стылю ў ёй — стылю барока.

Мастацкае ўбранства «Притчей Эссоповых» больш багатае і разнастайнае, што абумоўлена, дарэчы, двухчасткавай пабудовай кнігі: уласна «Притчи Эссоповы» і «Гомерова брань или бои жаб и лягушек». Абедзьве часткі маюць сваю пагінацыю. Гэтым кніга нагадвае канвалют (але без тытульнага ліста да «Гомеровой брани...»). У першую частку выданьня ўключана 40 баек Эзопа на рускай і лацінскай мовах. Кожная байка суправаджаецца ілюстрацыяй з подпісамі па-руску і па-латыні. Зьверху малюнка прыводзяцца лацінская назва байкі і яе нумарацыя: зьлева арабскімі лічбамі, справа, як было прынята ў Расіі, — кірыліцай. Да кнігі дадаецца таксама партрэт Эзопа.

Да «Гомеровой брани...» створана 6

ілюстрацый. А разам у кнізе іх 47. Усе ілюстрацыі перагравіраваны з галандскіх выданьняў мінулых гадоў і ўяўляюць сабой ксілаграфіі. Так, дзякуючы намаганьням перакладчыка і мастацкага рэдактара Капіевіча, руская публіка ўпершыню атрымала прыгожа аформлены томік твораў антычнай літаратуры.

Тытульны ліст да «Притчей Эссоповых» гравіраваны. А серыя ілюстрацый пачынаецца са згаданага партрэта аўтара. Аднак лічыць, што ён адпавядае сапраўднай гістарычнай асобе, няма ніякіх падстаў. Ён умоўны. Умоўнасьць відаць ужо ў адзеньні: еўрапейскі ўбор XVII ст. Тым не менш мастак стасаваў маляваны твар з апісаньнем зьнешнасьці славутага байкапісца ў літаратурных крыніцах, дзе гаворыцца, што Эзоп быў брыдкі. І тут ён непрывабны, але прасякнуты псіхалагічнай глыбінёй. Прыўзьнятыя бровы, вусны, якія нешта прамаўляюць, выдаюць творчую задуменнасьць. Зьвяры — героі баек — вядуць карагод, але сам творца, натхнёны імі, ужо ахоплены вострай, дасьціпнай думкай пра чалавечае прыпадабненьне да гэтых істот.

Прасторавае вырашэньне кампазіцыі нескладанае. На першым плане — Эзоп са зьвярамі ды дрэва, дакладней — сімвал дрэва (частка ствала і некалькі паўсухіх галінак). На другім плане — града далёкіх гор, абазначаных толькі лёгкімі штрыхамі. Кампазіцыя не перагружаная і вытрымана рэалістычна, што памагае чытачу, неспрактыкаванаму ў кніжнай графіцы, хутка ўвайсьці ў яе зьмест. Мастак падышоў гэтак жа да кожнай асобнай ілюстрацыі.

Напрыклад, байка «Жанчына і курыца». Адной удаве курыца штодня несла па яйку. Гаспадыні захацелася, каб па два, і яна стала ўзмоцнена карміць курыцу. Тая растлусьцела і перастала несьціся. Мастак і паказвае жанчыну, якая адной рукой прытрымлівае прыпол з зернем, а другой — сыпле яго ўкормленай «нясушцы», якая дзяўбе і дзяўбе. Бытавая сцэнка гаворыць тое, што і байка, але выконвае сваю эстэтычную функцыю. Мы адчуваем хараство навакольнага сьвету. Усё радуе вока: і выразна прамаляваная постаць удавы, і двор з пяшчотнымі расткамі зеляніны, і ледзьве бачныя здалёк дамы з купамі дрэў. І ёсьць тут нейкая недаказанасьць, якая будзіць фантазію гледача.

А вось байка «Сабака і кухар». Сабака сьцягнуў кавал з кухні. Паводле ілюстрацыі, гэта здарылася не ў вёсцы, а ў горадзе, бо відаць брук вуліцы, вастраверхія дамы сярэдневяковага еўрапейскага горада. Ды і сваю здабычу сабака сьцягнуў не з кухні, а з прылаўка мясьніка. Але гэткая адвольнасьць ілюстратара дазваляе дастасоўваць байку да сітуацый, больш знаёмых яму і сучасьнікам, чым сітуацыі Эзопавага часу.

Цудоўная сваімі мастацкімі вартасьцямі ілюстрацыя да байкі «Груган». На галіне дрэва сядзяць крумкач і варона. Крумкач мажны, велічны, а ўбогая варона надзімаецца дабраць яго велічы. Нягледзячы на дыдактычнасьць, карцінка ўспрымаецца як лірычная праява жывой прыроды. Галіны дрэў і аблокі настройваюць на сузіраньне бязьмежнасьці сьвету, а нізкі гарызонт з горамі і ўзгоркамі, палямі і далінамі — яго адвечнае красы.

Другая частка кнігі, «Гомерова брань...», праілюстравана ўжо іншым мастаком. Тут малюнкі больш сухія і менш рэалістычныя. Але гэта не віна мастака. Сам тэкст патрабаваў ілюстраваньня зьяў прыдуманых, фантастычных. Дык і такія вобразы фантазіі, калі людской валтузьнёй займаюцца жабы і іншыя істоты, былі ўнаўну для Расіі. Назавём яшчэ шэраг маляўнічых буквіц і зграбны набор тэксту «Гомеровой брани...»

Заслугоўвае ўхвалы таксама невялікі памер кнігі. Гэта, безумоўна, уплыў традыцый Эльзевіраў, якія аддавалі перавагу малафарматным выданьням. «Малафарматка» прыйшлася даспадобы і ў Расіі. Яна давала магчымасьць уладальніку кнігі заўсёды мець яе пры сабе. Пятроўская эпоха выклікала пастаянны рух — войны, паходы, будаўніцтва, тварэньне. А ў хвіліну спакою можна было пачытаць байкі. Як сьцьвярджае дасьледчык культуры гэтай эпохі Пякарскі, сам Пётр ведаў байкі Эзопа і ў розных выпадках іх цытаваў. Можна меркаваць, што разгледжаная намі кніга суправаджала цара ў яго шыроказадуманых справах. Ці не таму «Притчи Эссоповы» двойчы перавыдаваліся ў Расіі — у 1712 і 1717 гг.

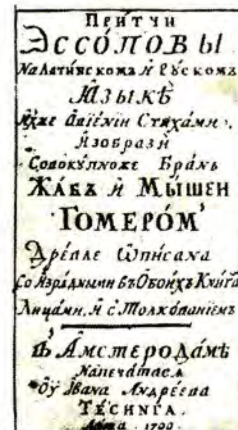
Яшчэ раз падкрэсьлім новыя прынцыпы мастацкага афармленьня кніг, якімі Капіевіч узбагаціў кнігадрукаваньне ў Расіі, а менавіта як у стылі барока, так і ў стылі рэалістаў, прыхільнікаў школы Рэмбранта. Ён быў піянерам у сваёй сферы, як калісьці яго землякі-беларусы першадрукары на Русі Іван Фёдараў (Федаровіч) і Пётр Мсьціславец, як паэт, заснавальнік сілабічнага вершаскладаньня ў рускай літаратуры Сімяон Полацкі — у сваіх. Ды ўсе гэтыя сферы датычылі кнігі суседняга народа як твора прыгожага пісьменства і як мастацкага твора.

Постаць Капіевіча як дзеяча-рэфарматара з пятроўскага акружэньня прысутнічае ў рамане Пушкіна «Арап Пятра Вялікага», што гаворыць само за сябе.

У адным з пісьмаў да Пятра I Капіевіч годна прызнаваў, што паслужыў дзеля славы і сусьветнай карысьці Вялікарасійскай дзяржавы. Пазьней, аднак, знайшліся дзеячы рускай культуры і сярод іх, на жаль, П. Н. Беркаў, якія спрабавалі прыменшыць заслугі Капіевіча ў станаўленні кнігавыда-

Тытульны ліст кнігі «Притчи Эссоповы». Амстэрдам. 1700.

Віньетка з кнігі «Краткое и полезное руководение в арифметику...» Амстэрдам. 1699.


Притчи
Эссоповы
На Латинскомъ и Рускомъ
Языкѣ
Купно жабъ и Мышей
Гомеромъ
Древле Описана
Въ Амстеродамѣ
Напечаталя
у Ивана Андреева
Тесинга.
Лѣта . 1700 .

КОНЕЦЪ
Слава Богу давшему совершити.



вецтва ў Расіі. І ўсё ж ёсьць імёны дасьледчыкаў, якія верныя гістарычнай праўдзе. Так, найбуйнейшы знавец Пятроўскай эпохі Т. А. Быкава даводзіць, што зробленае Ільлёй Фёдаравічам Капіевічам «дае яму права на ўвагу гісторыка рускай культуры» [2].

І гісторыка беларускай культуры, дадамо. Бо гэта яшчэ адзін — яркі і... чарговы — прыклад самаадданай дзейнасьці беларуса на ніве іншароднай культуры, калі варункі гісторыі не мілавалі лёсу Бацькаўшчыны.

Пераклад з рускай мовы.

---

[1] 400 лет русского книгопечатания. Кн. 1. М., 1964. С. 134.

[2] Описание изданий, напечатанных кириллицей. 1689 — январь 1725 (сост. Быкова Т. А. и Гуревич М. М.). М. —Л., 1958. С. 341.

Старонкі календара: май 1994

1

85 гадоў з дня нараджэньня **Ліпы Юлевіча Кроля,** беларускага мастака тэатра, плакатыста;

60 гадоў з дня нараджэньня **Якава Ягоравіча Касалапава,** беларускага кампазітара.

4

175 гадоў з дня нараджэньня **Фларыяна Станіслава Міладоўскага,** кампазітара, піяніста, педагога.

5

70 гадоў з дня нараджэньня **Леаніда Іосіфавіча Ячнева,** беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, заслужанага дзеяча культуры Беларусі;

60 гадоў з дня нараджэньня **Мікалая Канстанцінавіча Казакевіча,** беларускага жывапісца;

50 гадоў з дня нараджэньня **Аляксандра Пятровіча Дзянісава,** беларускага акцёра тэатра і кіно, заслужанага артыста Беларусі.

6

85 гадоў з дня нараджэньня **Аляксандра Мікалаевіча Коха,** беларускага жывапісца.

8

75 гадоў з дня нараджэньня **Мікалая Мікітавіча Пушкара,** беларускага мастака-кераміста;

60 гадоў з дня нараджэньня **Мікалая Іванавіча Ганчарова,** беларускага мастака-графіка, мастацтвазнаўцы, пісьменьніка.

9

70 гадоў з дня нараджэньня **Эдуарда Леанардавіча Міцуля,** беларускага эстраднага сьпевака, заслужанага артыста Беларусі.

11

95 гадоў з дня нараджэньня **Глеба Паўлавіча Глебава (сапр. Сарокін),** беларускага акцёра, народнага артыста СССР.

14

125 гадоў з дня нараджэньня **Янкеля Мордухавіча (Якава Макаравіча) Кругера,** беларускага жывапісца і педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

15

100 гадоў з дня нараджэньня **Мікалая Ігнатавіча Шчансновіча,** беларускага акцёра і рэжысёра, заслужанага дзеяча культуры Беларусі;

80 гадоў з дня нараджэньня **Мікалая Васілевіча Гурло,** беларускага мастака-графіка.

20

110 гадоў з дня нараджэньня **Канстанціна Андрэевіча Алексютовіча,** беларускага балетмайстра;

105 гадоў з дня нараджэньня **Генрыха Юр'евіча Грыгоніса,** беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі;

75 гадоў з дня нараджэньня **Лідзіі Якаўлеўны Зьвяздачотавай,** беларускага мастака-грымёра, заслужанага работніка культуры Беларусі.

21

125 гадоў з дня нараджэньня **Мікалая Мікалаевіча Чуркіна,** беларускага кампазітара і фальклярыста, народнага артыста Беларусі.

Хроніка мастацкага жыцьця

Мінск

Праграма «Элітарнае кіно» прапанавала рэтрасьпектыўны паказ фільмаў вядомага французскага рэжысёра Франсуа Труфо, падрыхтаваны аддзелам культуры амбасады Францыі ў Рэспубліцы Беларусь сумесна з Беларускай федэрацыяй «Кінаклуб» і Палацам культуры прафсаюзаў. У паказ увайшлі сем стужак: «Украдзеныя пацалункі» (1968), «Страляйце ў піяніста» (1960), «Жуль і Джым» (1962), «Дзьве англічанкі і Кантынент» (1971), «Зялёны пакой» (1978), «Апошняе метро» (1980), «Мужчына, які любіў жанчын» (1977).

●

Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Бюро прапаганды мастацкай літаратуры Саюза пісьменьнікаў Беларусі і Саюз кампазітараў рэспублікі сталі заснавальнікамі і арганізатарамі Нацыянальнага фестывалю аўтарскай песьні «Залатая Горка», які прайшоў у канцы лютага ў Палацы культуры чыгуначнікаў.

SUMMARY

Barys Buryan. **«The Unordinary in the Ordinary»** (p. 2).

One can bet a big stake that nobody can at once recognize in him an actor when he sits on the bench of a local train carriage or when he is queueing up in a shop. He is ordinary — in everything. It is only his slyishly laughing and somewhat guarded look that may remind someone of somebody — an acquaintance or just an occasional person. And a picture from an old film will flash through one's memory — «Red Square» or «The Salt of the Earth»... And, of course, an habitue of the Kupala Theatre will always recognize Pavel Karmunin.

Zhana Lashkievich. **«Also Guilty»** (p. 8).

The article has a subtitle: «Around Two Performances of the Producer Uladzimir Savitski». It deals with the productions of Yanka Kupala's play «The Wrecked Nest» at the «Abzats» Theatre-Studio and «Vivat, Emperor!» after Eugene Ionesco's play «Les Chaises» on the minor stage of the Yanka Kupala National Academic Theatre.

Uladzimir Konan. **«Unique and Many-Faced»** (p. 12).

Supplying the publication with the subtitle «Zianon Pazniak. Artist, Researcher, Politician: Today's Priorities and Forecasts for the Future», the author remarks: «It is not easy to say something new about Zianon Pazniak — an artist, researcher, politician. And at last, and probably, primarily — about a kind, warm-hearted man, a brother on the Belorussian land and in the Church of Christ. Even though I used to write — and seemingly successfully — about spiritually rich people, versatile in a Renaissance-like way».

Todar Kopsha. **«Collage — Principles of a New Space»** (p. 16).

The city has asked one of the major questions of our age. Everything shows that the world is not yet ready to overcome the results of the urbanist explosion. And still, just like nature itself, the city must serve to satisfy both the individual and collective demands of man. And to find a way out of such a critical situation man has to look for an absolutely new model of inner interrelations between the city and nature. On saying this, the author takes the liberty of asserting that collage was born out of this subconscious presentiment of the necessity for establishing an inner dialogue between civilization and nature.

Aleg Matsiyevich. **«To a Harmonious Spiritual State»** (p. 20), **«Freedom Is a Value Well Realized»** (p. 23).

The generation of artists born at the end of the 60ies — 70ies has not yet presented itself. They are still studying at the Academy, getting ready for their graduation projects. But it is evident: they are not like those who graduated 10—15 years ago. The early period of their creative life happened to concur with a different spiritual period — the first years of declared independence and broad legalized information on the contemporary art of the world free from red-and-brown oppression. To this generation belongs Iryna Siarzhanina.

Yury Piskun. **«The Way to One's Native Home»** (p. 24).

Uladzimir Urodnich's solo exhibition at the Republican Picture Gallery gave cause for the artist to analyse retrospectively his creative work, to specify his artistic stand, the aspirations with which he goes to the public.

Mikola Pahranowski. **«The Vitsiebsk Prize-Winners»** (p. 30).

It is not for the first year that the student festivals have been held in Vitsiebsk. Within the framework of the last one there was a competition exhibition of visual arts of the students of the artistic specialities of the city's institutes — «Art Session. 93». Forty-two authors submitted about three hundred works.

Javen Nicholson. **«Space Inspired»** (p. 33).

It is in the field of sculpture that Britain is considered to have made the greatest contribution to the 20th-century art. So great that one can speak of whole generations of sculptors who succeed each other, of the teacher — disciple — assistant relations of which such artists as Moore and Caro are the best example. This tendency has increased under the influence of post-war Britain's art school, especially St. Martin School in London. The article has been prepared on the basis of the author's public lecture.

Valery Buyval. **«By Ferry Across the English Channel»** (p. 37).

We saw these works earlier only «in the picture» and also in manuals on bourgeois aesthetics. «40 Years of British Sculpture» is the case in point: when Mahomet does not go to the mountain the mountain has come to Mahomet. The exhibition of British plastics on the gallery of the Republic's National Art Museum last December is another discovery of a little-known page of European art.

Yawhen Shuneika. **«The Smilavichy Nostalgicism»** (p. 38).

The article is in fact the first attempted feature in the Republic of one of the original artists of the world (a friend of Modigliani's) — Khaim Sutin, a native of the Belorussian town of Smilavichy. It has been written both on the basis of extremely scanty publications bearing on the artist's creative work and as a result of the author's visit to Kh. Sutin's native place.

Radaslava Aladava. **«From Stravinsky to Lybin»** (p. 47).

Passions over the 3rd International Festival «Revival of the Belorussian Capella» have subsided. Many a word of thanks was heard by its organisers. And justly. It was undoubtedly a success. The more so if our political and economic realities are taken into account. No wonder that one could hear in the lobby: «The feast in time of plague.» But let us agree with the thought of one of the participants of the festival: «Art, music in particular, is not only a counter-balance to any hardships of time but also the necessary factor of spiritual health, and this can only be understood by those who are really concerned about the future of their nation.»

Yulia Churko. **«Modernist Style in Choreography Makes Gains»** (p. 52).

The International Festival of Modern Choreography that took place in Vitsiebsk at the end of the last year convincingly proved that the dancing art of the sovereign and independent republics, in spite of all, keeps developing along the same lines, and the choreographers' compositions remind one of communicating vessels. No matter whether the choreographers worked in classical, free plastic or jazz dance, most of them tried to convey to the public a certain conception. It was obviously felt in many performances shown during the festival.

Dzmitry Padbiarezski. **«The Bustle of Competition, or What Is the Price of Victory!»** (p. 58).

Chapters from the book, not published yet, on the history of music show business — a book written at the end of 1988, completely prepared for publication a bit later and several times announced as such, and still lying dead at one of Belorussian publishing houses.

Nadzeya Karotkina — Uladzimir Parfianok. **«Belorussian Photography: at the Main Entrance!»** (p. 64).

The authors of the «editorial office talk» share their impressions of the photoexhibition «The Art of Contemporary Photography. Russia. Ukraine. Belarus» which took place in January — February in the Central Artist House in Krymsky Val in Moscow.

Yuras Dubina. **«Belarusfilm: Leader of the Belorussian Cinema or a Profitable Place!»** (p. 69).

Belarusfilm was unlucky: over the recent years it has become a profitable place for casual businessmen and stray film-makers. While they were making money, the Republic's biggest film studio fell into decay, just as the whole of Belorussian cinematography. But with the assignment last autumn to the post of Belarusfilm's general director of Yury Tsviatkow, a well-known film director, honoured art worker, State prize-winner, there appeared a hope of the Belorussian film reviving. The author offers a talk with the general director of Belarusfilm.

Dzmitry Maroz. **«He Augmented the Neighbour's Glory»** (p. 71).

The Belorussian Ilya Kapiyevich (Kapiyewski), on finding himself in Holland, was engaged by the Russian tsar Peter 1st in publishing secular books for Russia. There, in Amsterdam, in the printing-house of the merchant Tiesseng (and later he set up a printing-house of his own) he started publishing books whose design was innovatory for Russian culture. Kapiyevich's figure was mentioned by Pushkin in his novel «The Negro of Peter the Great».

In the issue one can find **«Pages of the Calendar»** for the month of May, artistic life news, advertising...

Выдаецца са студзеня
1983 года

КРАСАВІК (136)

ЧАСОПІС
МІНІСТЭРСТВА
КУЛЬТУРЫ
РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

Галоўны рэдактар
Аляксей Дудараў

Рэдакцыйная калегія:

Вячаслаў Вайткевіч,
Людміла Грамыка,
Таццяна Мушынская,
Дзьмітрый Падбярэзскі
(намесьнік
галоўнага рэдактара),
Вячаслаў Паўлавец,
Анатоль Смольскі
(намесьнік галоўнага
рэдактара),
Валянціна Трыгубовіч.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл.: 76-94-67, 76-94-68

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасьць за падбор і дакладнасьць прыведзеных фактаў, а таксама за зьмешчаныя дадзеныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркаваньня, не падзяляючы пункту гледжаньня аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадках паліграфічнага браку зьвяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Здадзена ў набор 18.02.94.
Падпісана да друку 28.03.94.
Фармат 60x90 1/8. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 10,00.
Ум. фарбаадбіткаў 16,5.
Ул.-выд. арк. 12,65.
Тыраж 1970.
Зак. 143.
Друкарня выдавецтва «Беларускі Дом друку». 220013, Мінск, прасьпект Ф. Скарыны, 79.

Выдавецтва «Полымя»
Міністэрства інфармацыі
Рэспублікі Беларусь

Хроніка мастацкага жыцьця

Брэсцкая вобласьць

Амаль як вестэрн успрымаецца чарговая прэм'ера ў абласным тэатры лялек — сьпектакль «Залаты ключык» паводле А. Талстога. Пастаноўка, у якой заняты практычна ўсе акцёры, прынесла задавальненьне ўсім: і дарослым, і дзецям. Рэжысёр — музычны кіраўнік тэатра Анатоль Багданаў, ён жа напісаў і музыку. А вырабіў лялькі і ажыцьцявіў сцэнаграфію мастак-бутафор Дзьмітрый Паляшэнка.

●

Дзіцячы музычны тэатр «Трам» у абласным цэнтры працуе чацьвёрты сезон. Нядаўна адбылася прэм'ера пап-мюзікла мясцовага кампазітара У. Бабкова "Аперацыя "Та-ну!" (лібрэта А. Панасюка і У. Яшчука). Будынак былога Дома афіцэраў, куды пераехаў тэатр, стаў месцам чарговай прэм'еры — вадзвіля «У панядзелак раніцай...» з музыкай Р. Суруса, Ю. Семянякі, А. Чыркуна.

Віцебская вобласьць

Аташэ па культуры пасольства Францыі ў Беларусі граф Аляксей Талстой з асаблівай сімпатыяй ставіцца да роднага горада Марка Шагала. Менавіта ён дапамог гарадскому кінаклубу «Дыялог» і Палацу культуры прафсаюзаў паказаць рэтрасьпектыву фільмаў знакамітага французскага рэжысёра Франсуа Труфо. Сярод прапанаваных фільмаў былі «Апошняе метро», «Страляйце ў піяніста», «Украдзеныя пацалункі» і інш.

●

Выстаўка твораў студэнтак мясцовага тэхналагічнага інстытута Ірыны Кірылавай і Сьвятланы Гусаковай прайшла ў абласным цэнтры. Маладыя мастачкі — пасьлядоўніцы двух мастацкіх стыляў: Ірына працуе ў рэалістычнай манеры, а Сьвятлана паглыблена ў абстрактны сьвет. Тым і цікавай была задума іх настаўніка Анатоля Ізаіткі, што творы мастачак не супрацьпастаўлены, а існуюць незалежна, паралельна.

●

У прыватнай мастацкай галерэі «Рыса» (Полацк) прайшла незвычайная выстаўка, якая аб'яднала экспрэсіўную лірыку паэта Навума Гальпяровіча і авангардысцкія творы мастака Аляксандра Канавалава. Дзевятнаццаць паэтычных твораў выкарыстаны мастаком у якасьці элементаў выяўленчых твораў.

●

«Трохграшовую оперу» паводле Б. Брэхта, «Каіна» паводле Д. Байрана, «Камедыю...» У. Рудава паводле К. Марашэўскага і Ф. Аляхновіча і парадаксальную драму Э. Іанеска «Кароль паміpae» ўключыў у гастрольную афішу ў абласным цэнтры Альтэрнатыўны тэатр (Мінск). Гастролі адбыліся на працягу дзесяці дзён лютага.

Гомельская вобласьць

Мастакі-мадэрністы Гомеля і Мінска атрымалі права паказаць свае творы на адкрыцьці ў абласным цэнтры прыватнай карціннай галерэі «Зялёны дом Арт-мадэрн». Ініцыятар стварэньня галерэі Ларыса Габдрахманава лічыць, што творамі зацікавяцца калекцыянеры блізкага і далёкага замежжа. Лепшыя работы будуць набывацца і «Зялёным домам».

Мінская вобласьць

Абласны тэатр лялек «Батлейка» (г. Маладзечна) чарговы раз парадаваў прэм'ерай — паэтычнай казкай Валянціна Лукшы «Чароўны камень». Тэатр, які ўзначальвае Сяргей Юркевіч, стаў, па меркаваньню гараджан, сапраўдным асяродкам беларускасьці, цэнтрам беларускай культуры ў горадзе.

Літва

Таварыства беларускай культуры ў Літве адкрыла мемарыяльную шыльду ў гонар выдатнага дзеяча беларускай культуры Рыгора Шырмы, жыцьцё якога было зьвязана з суседняй краінай. Шыльда ўмацавана на доме № 13 па вуліцы Майроніса, а побач знаходзіцца Прачысьценскі сабор, дзе Шырма працаваў рэгентам царкоўнага хору. З нагоды гэтай падзеі ўрачыстасьць прайшла ў Саюзе кампазітараў Літвы.

На першай старонцы вокладкі:
Тодар Копша. З серыі «Анатомія інстынкту». Калаж, 1993. 52×65.

Карта з выявай нябеснага глобуса, якая прыкладалася да кнігі «Оуготование и толкование ясное...» Амстэрдам. 1699. (Гл. артыкул Д. Мароза «Прымножыў славу суседа»).

1800 руб. (у розьніцу)

Індэкс 74958

4'94

МАСТАЦТВА



Хаім Суцін. Пеўнік. Алей, 97х62. Чыкага, Мастацкі музей.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 1994. № 4. 1—80.